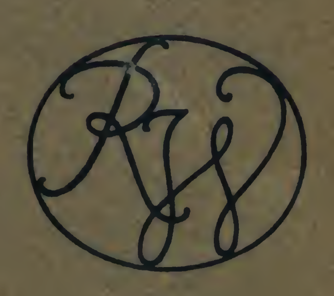
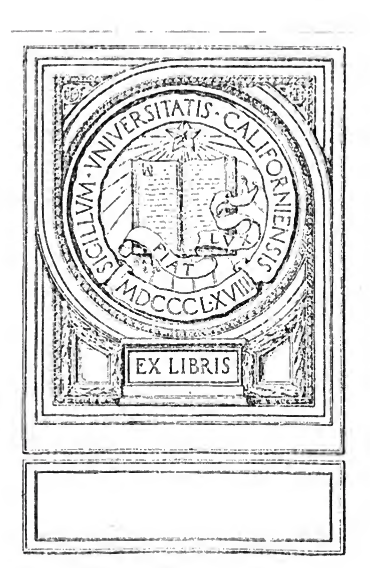
WAGNER

VON
JULIUS KAPP



VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS





WAGNER

VON DEMSELBEN VERFASSER SIND ERSCHIENEN:

WAGNER UND DIE FRAUEN
EINE EROTISCHE BIOGRAPHIE

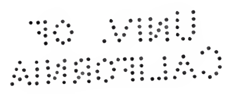
LISZT
EINE BIOGRAPHIE

BERLIOZ
EINE BIOGRAPHIE

PAGANINI
EINE BIOGRAPHIE

DAS DREIGESTIRN
(BERLIOZ—LISZT—WAGNER)

MEYERBEER
(IN VORBEREITUNG)



WAGNER

EINE BIOGRAPHIE

VON

DR. JULIUS KAPP

16. BIS 19. AUFLAGE

SCHUSTER & LOEFFLER IN BERLIN

Dem wahren Erben Richard Wagners
unserem größten zeitgenössischen Tonschöpfer:

DR. HANS PFITZNER

in dankbarer Verehrung zugeeignet

ZUR EINFÜHRUNG

„Noch eine Wagnerbiographie, wozu?“ wird kopfschüttelnd der „Wagnerianer“ fragen; er glaubt nicht, daß bei dem geradezu beängstigenden Umfang, den die Wagnerliteratur während des letzten Jahrzehnts angenommen hat, hierfür noch Raum oder gar ein Bedürfnis vorhanden ist. Gewiß, die Zahl der über Wagner geschriebenen Bücher ist Legion, sind aber deswegen die schwierigen Probleme, die gerade die Lebensgeschichte dieses Titanen aufzurollen zwingt, auch wirklich ein für allemal einwandfrei klargestellt? Greifen wir aus der großen Zahl beispielsweise eines der bekanntesten: den Fall Wagner-Nietzsche heraus, was finden wir hierüber in der „offiziellen“, von Bayreuth als der einzigen, für authentisch anerkannten Wagnerbiographie (die im übrigen als Materialsammlung — aber nur als solche! — grundlegend für alle späteren sein muß)?: „Während Nietzsche der Reichste zu sein schien, der Befähigteste im Dienst eines großen deutschen Genius, war er innerlich verarmt und leer; er hatte sich der erneuten Anregung in ängstlicher Scheu geflissentlich entzogen und war damit aus einem ‚Wagnerschriftsteller‘ im besten Sinne und Mitwirkenden an einer schöpferischen Kulturtat ein hohler Schall und ein hochtrabendes leeres Nichts, mit einem Worte, ein — ‚Nietzscheschriftsteller‘ geworden, der von jetzt ab, anstatt der höchsten, die minderwertigsten Einflüsse auf sich wirken ließ, deren Nichtigkeit er selber durchschaute.“ Mit solch tiefgründiger Untersuchung und ähnlichen Redensarten wird diese wohl zu den ergreifendsten zählende Freundschaftstragödie abgetan. Dagegen wird gewissenhaft berichtet, daß Wagner einmal von Herrn Nettke, Wien, Nibelungenstr. 10 (sogar Straße und Hausnummer sind nicht vergessen!), „eine Sendung auserwählter Havannazigarren zuteil wurde“. Hiermit sind wir bereits an dem springenden Punkt der ganzen Frage angelangt. Man hat sich daran gewöhnt, gewissen Parolen folgend, Wagners Leben so darzustellen, wie es hätte sein *können*, nicht aber wie es *war*, es nicht aus den Charakteren der in Betracht kommenden Personen, aus den *damaligen* Umständen zu entwickeln und zu erklären, sondern aus einer heute gewünschten Beleuchtung. Die Wagnerbiographien haben uns einen Ideal-Wagner, keinen Menschen aus Fleisch und Blut dargestellt. Gerade eine so heißblütige Künstlernatur, wie Wagner, erschließt sich erst restlos aus der Kenntnis des Menschen. Wohl selten ist das Schaffen eines Genies so eng aus eigenstem Leiden und Sehnen hervorgegangen wie bei Wagner, und vieles, was ihm,

namentlich seinen theoretischen Schriften, zum Vorwurf gemacht worden ist erklärt sich leicht aus seinem Temperament und seinen Charaktereigentümlichkeiten. Eine möglichst wahrheitsgetreue ungefärbte Darstellung des Lebens zu geben, die mit liebevoller Begeisterung den Entwicklungslinien nachspürt, ohne dabei jedoch eine ruhige, auch den Nebenpersonen Gerechtigkeit widerfahren lassende Objektivität zu verlieren, scheint mir daher die erstrebenswerteste Aufgabe eines Biographen zu sein. Denn erst wenn wir den auch dem größten Menschen anhaftenden Erdenrest erkannt, wenn wir für seine Schwächen und Fehler Verständnis gefunden, ihn uns dadurch auch menschlich nahegebracht haben, können wir seiner Eigenart wie seinem Schaffen rückhaltlos gerecht werden. Der Biograph darf, ja muß über Vorfälle, die ihres intimen Charakters wegen die Öffentlichkeit nicht zu beschäftigen haben und nur dem Klatsch Nahrung gewährten, Schweigen bewahren, aber nur insoweit, als durch das gänzliche Verschweigen nicht das Bild seines Helden oder dessen Umgebung gefälscht wird; keineswegs dürfen für ihn irgendwelche Wünsche oder als authentisch ausgegebene Darstellungen maßgebend oder bestimmend sein. In diesen, die sich gerade in der Wagnerliteratur besonders breit machen, erkenne ich eine große Gefahr für die Musikgeschichtschreibung. Hierzu rechnet auch das Unterdrücken von Briefstellen oder ganzen Briefen in den Sammelbänden ohne Angabe der Auslassung, ein System, mit dem erst eine unabhängig von Bayreuth veranstaltete Gesamtausgabe brechen wird.

All solchen Einflüssen aus dem Weg zu gehen und mich ganz auf den Boden der ungeschminkten Wahrheit zu stellen, soweit dies heute möglich ist, war mein Bestreben bei der Niederschrift des historischen Teils dieses Buches, wobei ich mich natürlich bei dem knappen Umfang auf eine Darstellung in großen Zügen beschränken mußte, die aber in ihrer Art doch auf Vollständigkeit Anspruch erheben zu dürfen glaubt. Der zweite Teil versucht, meines Wissens zum erstenmal, eine chronologische Zusammenstellung und kritische Würdigung aller literarischen und musikalischen Schöpfungen Wagners zu geben, soweit sie uns auch nur dem Namen nach bekannt geworden sind, so daß wir hier, nachdem wir den Lebensgang kennengelernt, nun in großem Umriß das ganze Lebenswerk des Meisters von den ersten dilettantischen Versuchen des zwölfjährigen Knaben bis zu der letzten philosophischen Betrachtung am Tage seines Todes vor unserem Geiste vorbeiziehen sehen. Nachdem wir in einem gedrängten Rückblick die Eigenart und geschichtliche Bedeutung dieses gewaltigen Kulturträgers uns noch einmal vor Augen gestellt haben,

führt uns der Schlußteil des Buches in chronologischer Folge die wichtigsten Episoden aus dem Streben und Ringen des Menschen und Künstlers Wagner in 132 Bildern vor. Schon hierdurch dürfte das Buch in der Wagnerliteratur seine Berechtigung haben.

Was nun vorliegende Neubearbeitung anlangt, so war sie, nachdem seit dem Erscheinen dieses Werkes im Herbst 1910 acht Auflagen unverändert in die Welt gegangen sind, durch mehrere inzwischen erfolgte wichtige Wagner-Publikationen, so vor allem die große Autobiographie des Meisters, bedingt. Der Text des Buches ist überall mit den neuesten Ergebnissen der Wagnerforschung in Einklang gebracht und durch Verwertung zahlreichen neu aufgefundenen Materials beträchtlich vermehrt. Auch der zweite Teil hat einschneidende Erweiterungen erfahren. Da in Zukunft kaum noch Wagnersche Originalwerke, die uns bis heute unbekannt geblieben sind, ans Tageslicht gelangen werden, so stellt diese, schon in der früheren knappen Fassung so beifällig aufgenommene chronologische Zusammenstellung jetzt wohl ein lückenloses Bild von Wagners Schaffen und Ringen dar. Auch der Bilderteil wurde um zahlreiche unbekannte neue Stücke vermehrt, minder wichtige durch wertvollere ersetzt. Die Richtlinien des Buches sind dagegen unverändert geblieben.

Die Anerkennung, die es gefunden hat, beweist, daß man in weiten Kreisen des Vertuschungssystems und der tendenziösen Irreführungen durch die offizielle Wagnerliteratur überdrüssig geworden ist. Möge es sich in dieser erweiterten Bearbeitung neue Freunde erwerben!

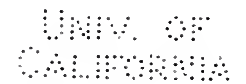
Berlin-Westend
im November 1913.

Dr. Julius Kapp.

Der Papierschwierigkeiten wegen mußte in
diesen Auflagen der Bilderteil wegfallen

INHALTSVERZEICHNIS

WAGNERS
LEBEN



JUGENDZEIT 1813—1833

„Es hat mit diesem meinem Leben eine höchst sonderbare Bewandtnis. Wer es genau durchgeht, muß finden, daß in ihm nur ein Bedürfnis, ein Trachten sich ausspricht, nämlich: Ruhe und Ungestörtheit zu finden, allerdings mit einigem Behagen ausgestattet, wie es dem künstlerischen Schaffen nötig ist. Dagegen stellt sich nun der äußere Verlauf meines Lebens so dar, daß der auf Abenteuer allerversessenste Sonderling es sich nicht unruhiger und wechselvoller hätte gestalten können. Die Gründe dieser widerspruchsvollen Erscheinung stellen sich dem Aufmerksamen bald deutlich heraus: sie sind idealer und realer Art. Im ersteren Sinne liegen sie in meiner speziellen Kunsttendenz, weil ich — gerade als ‚Opernkomponist' — dem allertrivialsten Kunstwesen für meine Lebenstätigkeit zugeteilt bin, und gerade hier ein Kunstwerk zu verwirklichen im Sinne habe, welches alle übrigen Kunstgattungen durchaus überbietet. Die realen Gründe zeigen zwei Haupthemmnisse meines Lebens: meine absolute Vermögenslosigkeit und meine zu frühe, so sehr ungeeignete Heirat. Die Besitzlosigkeit war jedenfalls das Allerübelste. Das ererbte Vermögen mag groß oder klein sein, so gibt es dem Menschen, der etwas Ernstes und Echtes will, einzig die nötige Selbständigkeit: mit meinem Wollen und namentlich in der Sphäre meiner Wirksamkeit ist die Nötigung, Geld zum Leben zu verdienen, ein vollständiger Fluch. Ich bin überzeugt, daß ein auch nur mäßiger Vermögensbesitz mich für das Äußere meines Lebens durchaus stabil gemacht und jede Unruhe von mir fern gehalten hätte. Das vollkommene Gegenteil machte auch mich jedoch gegen den Wert des Geldes gleichgültig, gleichsam als hätte ich gewußt, daß ich doch eigentlich nie Geld mir ‚verdienen' könnte. An den Folgen hiervon habe ich bei meiner anderweitigen idealen Lebenstendenz unsäglich zu leiden gehabt."

Dieses offenherzige Selbstbekenntnis Wagners weist uns einen sicheren Weg zum richtigen Verständnis seines mit beispielloser Energie siegreich durchgekämpften Lebens.

Wilhelm Richard Wagner ist seiner Herkunft nach ein Kind des Volkes. Seine Vorfahren waren größtenteils schlichte sächsische Volksschullehrer, die, wie damals üblich, gleichzeitig das Amt eines Kantors und Organisten ihrer Pfarrkirche bekleideten. Allmählich besserten sich die Verhältnisse der Familie, und wir finden schließlich den Vater Richards in der Person des sehr geachteten und für die damalige Zeit vielseitig gebildeten Leipziger Polizeiaktuarius Karl Friedrich Wilhelm Wagner. Aus seiner Ehe mit Johanna Rosine Bertz waren acht Kinder hervorgegangen, denen sich schließlich noch am 22. Mai des denkwürdigen Jahres 1813 ein Knabe, Richard, zu-



gesellte. Es ist ein seltenes Zusammentreffen, daß gerade in dem Augenblick, in dem das deutsche Volk sich aus tiefster Erniedrigung aufraffte und in der Völkerschlacht bei Leipzig seine politische Freiheit erkämpfte, ihm in derselben Stadt der Mann geboren wurde, dem es gelingen sollte, auf dem Gebiet der Kunst eine ähnlich befreiende Tat zu vollbringen: die Fesseln alter Überlieferungen und fremder Einflüsse zu sprengen und eine eigene urdeutsche Kunst zu schaffen.

Der Vater Wagners, der keinen geringeren als E. T. A. Hoffmann zu seinen intimsten Freunden zählte, hatte sich neben seiner trockenen Berufstätigkeit ein für künstlerische Anregungen empfängliches Herz bewahrt. Namentlich das Theater gehörte zu seinen Liebhabereien. Er wirkte sogar selbst bei Dilettantenaufführungen mit, und es war zum Schrecken seines Bruders Adolf ein ausdrücklicher Wunsch von ihm, daß die ältesten seiner Töchter die Theaterlaufbahn ergreifen sollten. So mag der kleine Richard schon vom Vater her ein gut Teil Theaterblut ererbt haben, und die Eindrücke seiner Jugendjahre verstärkten diese Neigung noch. Schon ein halbes Jahr nach Geburt des jüngsten Sprößlings ward der Vater von einer während des Krieges ausgebrochenen Seuche unerwartet dahingerafft. Die Verhältnisse wurden jetzt wenig günstige, aber da trat ein Freund des Verstorbenen, der Schauspieler Ludwig Geyer, der schwer betroffenen Familie tatkräftig zur Seite und bot ihr bald in seinem Hause ein neues Heim. Diesem zweiten Ehebund von Wagners Mutter entstammte noch ein Töchterchen, das den Namen Cäcilie erhielt und die Lieblingsschwester und Spielgefährtin des kleinen Richard wurde. Da Geyer Hofschauspieler in Dresden war, siedelte die Familie bald dorthin über.

Geyer war einer von jenen beneidens- und beklagenswerten Menschen, die man landläufig als „Universalgenies" bezeichnet. Er war ein stark begabter und vielseitiger Künstler, blieb aber trotzdem oder eben gerade wegen dieser Zersplitterung seines Talents eigentlich zeitlebens auf jedem Gebiet Dilettant. Ursprünglich Maler, war er auf den Rat seines Freundes Wagner Schauspieler geworden, ohne seiner Malerei untreu zu werden. Nebenbei versuchte er sich auch als Schriftsteller, und mehrere Theaterstücke, unter denen namentlich „Der bethlehemitische Kindermord" bekannt geworden ist, wurden erfolgreich aufgeführt. Literarisch sind sie allerdings recht anspruchslos und unbedeutend. Der kleine Richard war des Stiefvaters Liebling und das bewegte Leben und Treiben im Hause des gefeierten Künstlers übte auf seine Entwicklung tiefgehenden Einfluß. Häufig begleitete er den Vater in die Theaterproben und wurde dadurch sehr früh mit den Geheimnissen und der Atmosphäre der Bühne vertraut. Ja er hat sogar einige Male in Kinder-

rollen die weltbedeutenden Bretter betreten. Geyer suchte ihn auch schon zeitig in die Anfangsgründe der Malerei einzuführen: Richard sollte einst unter den Folgen eines unregelmäßigen Werdeganges, an denen er so schwer zu tragen hatte, nicht zu leiden haben; aus dem Jungen wollte er „etwas machen". Doch der aufgeweckte, stets nach Neuem verlangende Knabe zeigte wenig Vorliebe für diese Kunst. Ja, wenn er sofort große Bilder hätte malen dürfen. Das hätte ihn gereizt! Aber zuvor erst regelrechte Studien zu machen, war nicht seine Sache. Dafür wechselten seine Liebhabereien und Sympathien zu schnell. Ehe es sich noch deutlich zeigen konnte, für was Richard eigentlich Talent besaß, schied Geyer 1821 in der Blüte seiner Jahre aus dem Leben. Es ist natürlich, daß sich Wagner zu seinem Stiefvater Geyer mehr hingezogen fühlte als zu seinem wirklichen Vater, den er nicht gekannt hat. Doch die auch von Wagner geäußerte Vermutung, daß er vielleicht Geyer, der bereits zu des Vaters Lebzeiten der intimste Freund des Hauses war, auch das Leben zu danken habe, ist entschieden abzulehnen. Schon die unverkennbare Familienähnlichkeit Wagners, namentlich mit seinem Onkel Adolf, spricht deutlich dagegen. Es sei hier auch beiläufig erwähnt, daß die Vorfahren Geyers, wie aus den neuerdings aufgefundenen Kirchenbuchaufzeichnungen hervorgeht, durchweg Kirchenmusiker evangelischer Konfession waren, wodurch die mehrfach, auch von Nietzsche aufgestellte Behauptung, er sei jüdischer Herkunft, hinfällig geworden ist. (Vgl. die Nachforschungen Otto Bournots in seiner Schrift: Ludwig H. Chr. Geyer, Leipzig 1913.) — So war die Familie zum zweitenmal des Vaters beraubt. Doch die ältesten Kinder hatten inzwischen günstige Lebensstellungen erlangt, so daß die Zukunft jetzt wenigstens pekuniär sichergestellt war. Richard kam zunächst zu einem Stiefonkel nach Eisleben, kehrte aber bald ins Elternhaus zurück und trat in die Kreuzschule zu Dresden ein. Keineswegs ein Wunderkind, zeigte er wenig besondere Eigenschaften. Auch die aus seiner Jugend überlieferten Anekdoten und Bubenstreiche sind von denen anderer Kinder kaum verschieden. Er war ein aufgeweckter, begabter Junge, dessen Taten und Wünsche durch zufällige Vorkommnisse leicht beeinflußt wurden. Er fing schnell Feuer für eine Sache und ging sofort aufs Ganze, ohne sich bei Vorstadien aufhalten zu lassen. Als ein Gedicht von ihm bei Gelegenheit des Todes eines seiner Kameraden vor denen seiner Mitschüler den Vorzug erhielt, reifte ganz unvermittelt in ihm der Entschluß, Dichter zu werden. Als begeisterter Verehrer Homers, dessen Odyssee er in seinen Mußestunden ins Deutsche übertrug, begann er sofort Trauerspiele nach Art der Griechen zu entwerfen. Da gibt plötzlich ein Zufall seinem Streben eine Wendung. Er lernt Shakespearesche Dramen kennen. Mit Feuereifer wirft er sich auf das Studium der englischen Sprache,

um Shakespeare im Original lesen zu können. Das Englische, das sich doch nicht so ohne weiteres bewältigen läßt, gibt er zwar bald wieder auf, aber Shakespeare bleibt sein Vorbild. Richard nimmt sofort ein großes Trauerspiel Leubald in Angriff. Den Schularbeiten war eine derartige Nebenbeschäftigung natürlich wenig förderlich. Doch noch nachteiliger wurden sie beeinflußt durch eine Veränderung, die in Richards äußeren Lebensverhältnissen eintrat. Da Schwester Rosalie ein Engagement am Theater zu Prag angenommen, übersiedelte seine Familie dorthin, und er wurde zu der Familie seines Schulfreundes Boehme in Pension gegeben. „Erwachsene Töchter und deren Freundinnen erfüllten oft die dürftigen engen Räume. Meine ersten Erinnerungen an knabenhafte Verliebtheit fallen in diese Zeit. Ich entsinne mich, daß ein sehr schönes, wohlgezogenes junges Mädchen, wenn ich nicht irre Amalie Hoffmann mit Namen, als sie, wie es ihr nur selten möglich war, des Sonntags in sauberem Putz zum Besuch in das Zimmer trat, mich bis zu lange dauernder Sprachlosigkeit in Erstaunen versetzte. Andere Male entsinne ich mich, besinnungslose Schläfrigkeit geheuchelt zu haben, um von den Mädchen unter Bemühungen, welche dieser Zustand nötig zu machen schien, zur Ruhe gebracht zu werden, weil ich einst zu meiner aufregenden Überraschung bemerkt hatte, daß ein ähnlicher Zustand mich in eine mir schmeichelnde unmittelbare Berührung mit dem weiblichen Wesen brachte."

In helle Glut versetzte Richard eine Bekanntschaft, die er im gleichen Jahr in Prag machte, wohin ihn die Mutter im Laufe des Winters auf acht Tage mitgenommen hatte. Zwei, später als Schönheiten gefeierte Schwestern, Jenny und Auguste, Freundinnen seiner Schwester Ottilie, hatten es ihm angetan. Schwer fiel ihm die Trennung, und der Magnet blieb so stark, daß Richard in den Osterferien 1827 mit seinem Schulkameraden Boehme eine Fußreise nach Prag antrat. Aber erst nach mannigfachen Reiseabenteuern erreichten die beiden Wanderer gänzlich erschöpft und verwildert das Ziel. Nicht gering war sein Kummer und seine Scham, als er in so wenig kavaliermäßigem Zustand, ehe ihn das ersehnte Mutterhaus erfrischte, den eigentlichen Urheberinnen seiner Leiden, den verehrten Freundinnen, in den Weg lief. Erst nachdem er zwei Tage lang das Gesicht durch Petersilienumschläge vom Sonnenbrand geheilt und sich wieder in den eines Liebhabers würdigen äußeren Menschen zurückverwandelt hatte, wagte er es, den Angebeteten vor die Augen zu treten. Rasch verflog die Ferienzeit, und der Abschied brachte wieder bitteres Herzeleid. „Als ich bei der Rückreise von einer Anhöhe auf Prag zurückblickte, zerfloß ich in Tränen, warf mich zur Erde, und war von meinem staunenden Freunde lange nicht zum Weiterwandern zu bewegen." Doch fürs Erste hatte dieses Liebesidyll damit seinen Abschluß gefunden.

Nach der Rückreise nach Dresden begann der schon recht frühreife Pennäler ein ziemlich wildes Leben zu führen, was sich um so leichter bewerkstelligen ließ, als er das Heim bei der Familie Boehme verlassen hatte und als eigener Herr ein Dachstübchen bewohnte, in dem er statt der Schulaufgaben nichts als Verse machte. Seinem Wunsch einer Übersiedelung nach Leipzig, wohin ihn die Begeisterung für das Studentenleben und eine Schwärmerei für die Schwester Luise zog, wurde von der Mutter gern nachgegeben, zumal sie selbst dorthin übersiedelte. Der Sekundaner der Dresdner Kreuzschule wurde beim Eintritt in die Leipziger Nikolaischule nach Tertia zurückversetzt. Diese Ungerechtigkeit erbitterte ihn so sehr, daß er jetzt alle Liebe zu philologischen Studien verlor. „Ich ward faul und liederlich, bloß mein Trauerspiel lag mir noch am Herzen." Nach zweijähriger Arbeit war dies endlich vollendet. Und doch befriedigte es ihn nicht. Ein Zufall offenbarte ihm den Grund seiner Unzufriedenheit und rief einen gewaltigen Umschwung in seinen Plänen und Zielen hervor. Im Alter von 15 Jahren lernte er in den Gewandhauskonzerten den Genius Beethovens kennen. Der Eindruck war ein mächtiger. Und als er nun gar die Musik zum Egmont hörte, da war es ihm mit einem Schlage klar, daß er sein Trauerspiel nicht anders vom Stapel laufen lassen konnte, als mit einer ähnlichen Musik. Er traute sich ohne viel Bedenken zu, die erforderliche Musik selbst schreiben zu können, hielt es aber doch für gut, sich zuvor über einige Hauptregeln des Generalbasses aufzuklären. „Um dies im Fluge zu tun, lieh ich mir auf acht Tage Logiers Methode des Generalbasses und studierte mit Eifer darin. Das Studium trug aber nicht so schnelle Früchte, als ich glaubte; die Schwierigkeiten desselben reizten und fesselten mich; ich beschloß Musiker zu werden." Also auch hier lenkte ihn wiederum ein Augenblicksenthusiasmus in neue Bahnen. Abgesehen von einer Jugendschwärmerei für Webers Freischütz, die aber wohl mehr seiner Verehrung für den Geyer befreundeten berühmten Meister entsprungen war, hatte die Musik in seinem Leben bisher keine Rolle gespielt. Jetzt stürzte er sich mit Glut darauf und begann, ohne die geringsten Vorkenntnisse, für sich eifrig zu komponieren. Doch es war nicht nur die Freude am rein Musikalischen, die ihn gefangen hielt, er ließ dabei nie den Dichter in sich außer acht. Denn er hatte erkannt, daß nur die Musik ihn befähige, gerade das zum Ausdruck zu bringen, was ihm als Dichter nicht gelingen wollte: eben das mit Worten nicht mehr Ausdrückbare; und nur in der Vereinigung von Dichtung und Musik ersah er schon jetzt den rechten Weg. So dichtete und komponierte er z. B. gleichzeitig ein Schäferspiel, angeregt durch Goethes Laune des Verliebten und Beethovens Pastoralsymphonie. Bestärkt wurde er in solchen Anschauungen durch die Lektüre eines Schriftstellers, der ihn

zu dem „tollsten Mystizismus" hinriß: E. T. A. Hoffmann. Sein Einfluß auf Wagner ist auch später noch häufig nachzuweisen. Als Richard es schließlich bei seiner Familie durchgesetzt hatte, daß er Musikunterricht erhielt, da ging es auch hier, trotzdem es sein eigener dringender Wunsch gewesen war, nur mühsam vorwärts. Das Erlernen eines Instrumentes und das trockene Theoriestudium, das ihn eher zu lehren schien, was man nicht tun dürfe, als zu raten, was man tun solle, begeisterte ihn nicht. Beethoven, dessen Partituren er heimlich nachts bei flackerndem Kerzenlicht fieberglühend verschlang, wurde sein Lehrmeister. Insbesondere war es das Studium der IX. Symphonie, der er „das gründliche Eindringen in Beethovens heilige Mysterien" verdankte. Er begann auch für sich ein Klavierarrangement der Partitur zu entwerfen, für das er jedoch vergeblich einen Verleger zu interessieren versuchte. Um diese Zeit entstand unter anderen eigenen Kompositionsversuchen auch eine Ouvertüre in B-dur, die wegen eines alle vier Takte im Fortissimo wiederkehrenden Paukenschlages die Paukenschlagouvertüre genannt wurde. Es gelang Wagner sogar durch den Hoftheaterkapellmeister Heinrich Dorn, eine Aufführung des Werkes im Hoftheater zu erreichen, die allerdings nur Verwunderung bei den Zuhörern erregte. Wagner bezeichnete sie später als den „Kulminationspunkt seiner Unsinnigkeiten".

Daß neben all diesen Versuchen der Fortschritt in der Schule sehr zu wünschen übrig ließ, ist sehr begreiflich, und nachdem Richard es in der Nikolaischule nur bis zur Sekunda gebracht und darauf noch ein halbes Jahr die erste Klasse der Thomasschule besucht hatte, empfand er brennende Lust, von diesen lästigen Fesseln frei zu kommen. Er trat daher noch während des Semesters aus der Schule aus und ließ sich als Student der Musik an der Universität Leipzig inskribieren.

Mit dem Studium wurde es allerdings zunächst recht wenig. Der endlich den beengenden Banden der Schulaufsicht Entschlüpfte stürzte sich im Vollgefühl seiner erlangten Freiheit in den Strudel des Genießens. Alle Freuden des Studentenlebens in Baccho et Venere, an denen er schon als Gymnasiast verstohlen teilgenommen, wurden von dem neu eingesprungenen Fuchs des Korps Saxonia bis zur Hefe ausgekostet. „Ich überließ mich allen Studentenausschweifungen, und zwar mit solchem Leichtsinn und solcher Hingebung, daß sie mich bald anwiderten." Mit Ekel wandte er sich von diesem Treiben ab und besann sich wieder auf sich selbst und seine Musik, die er völlig vernachlässigt hatte. Der Zufall ließ ihn jetzt auch einen trefflichen Lehrmeister finden, der es verstand, die schwer lenkbare Natur zu schulen. Der Kantor an der Thomasschule, Theodor Weinlig, vollbrachte das Wunder. „Dieser

Mann, dem ich mehr zu verdanken habe, als je meine Leistungen hinreichend ausgleichen werden können, fühlte nun wohl richtig, wo es mir zunächst noch fehle; er setzte das Erlernen des eigentlichen Kontrapunkts hier erst noch beiseite, um vorher meine Harmoniekenntnisse auf das gründlichste zu befestigen und wich nicht eher davon, als bis er mich darin für vollkommen befestigt hielt. Das Studium des Kontrapunkts nahm er nun nach der festesten Richtung und den strengsten Grundsätzen mit mir vor; nachdem er mir durch die Vervollkommnung in diesem letzten und schwierigsten Teil des allgemeinen Musikstudiums den sichersten Grund gelegt zu haben schien, entließ er mich mit diesen seinen Worten: ‚Ich tue Sie hiermit aus der Lehre, wie der Meister seinen Lehrling, wenn dieser das gelernt hat, was jener ihn lehren konnte‘." Unter Weinligs Führung lernte Wagner auch Mozart kennen und lieben. Aus dieser Lehrzeit sind uns mehrere Kompositionen erhalten, die meist auf Anregung Weinligs entstanden sind und deutlich die Vorbilder erkennen lassen; es sind dies: vier Klavierstücke, drei Konzertouverturen, zwei Gesangskompositionen und als Hauptwerk eine Symphonie in C-dur. In knapp einem halben Jahr hatte er seine Lehrzeit bei Weinlig beendet, der Weg zu selbständigem Schaffen war nun frei.

Zunächst unternahm Wagner eine kleine Reise nach Wien und Prag, die in mehrfacher Hinsicht für ihn bedeutungsvoll wurde. Der Direktor des Prager Konservatoriums, Dionys Weber, dem er auch wichtige authentische Aufschlüsse über die Wiedergabe Mozartscher Werke verdankte, führte ihm mit dem vorzüglichen Orchester seiner Anstalt seine C-dur-Symphonie vor, wobei Wagner manch wertvollen Wink erhielt. Dieser Abstecher nach Prag hatte aber noch einen tieferen Grund: Es drängte ihn, die Schwestern Pachta wiederzusehen. Fünf Wochen verweilte er auf dem Gut des Grafen in Prawonin. „O ihr herrlichen Tage!" jubelt er seinem Leipziger Freunde Apel zu. „Denke Dir unter Jenny ein Ideal von Schönheit und meine glühende Phantasie, so hast Du alles. Mein idealisierendes Auge erblickte in ihr alles das, was es zu erschauen wünschte, und dies war das Unglück! — Ich glaubte Erwiderung zu gewahren, und in der Tat fehlte es nur von meiner Seite meinem kühnen Entgegenkommen, um mich ihrer Erwiderung zu versichern! Aber welcher Erwiderung! Eine bange Ahnung hielt mich davon ab; und dennoch, welchen Kampf habe ich mit meinen ungestümen Leidenschaften zu bestehen gehabt. Meine nächtlichen Träume wurden unruhvoll; wiederholt erwachte ich, wenn ich von einem Geständnis meiner Liebe geträumt, und gewahrte nichts als die Nacht, die mich mit schmerzlicher Ahnung erdrückte." — Die alte Jugendliebe war jäh wieder aufgeflammt, wilde Leidenschaften durchtobten ihn und ließen Augenblicke sehnsüchtigster träumerischer Verliebtheit wechseln mit Stunden blindwütender

Eifersucht und unausstehlicher Schulmeisterei. „Der Abend war angebrochen, ich saß bei Jenny am Klavier," heißt es weiter in dem oben erwähnten Brief, „da strömte plötzlich meine Empfindung über; um ihr meine Tränen zu verbergen, eilte ich zum Schloß hinaus, ins Freie; — ach, da leuchtete mir der Abendstern entgegen; — auf ihn heftete ich meinen Blick, er sog meine Tränen ein. — Ich war ruhiger, doch vermochte ich mein Gefühl noch nicht zu nennen; — da läuteten die Abendglocken; dies machte mich mir selbst klar: es war ohne Zweifel dieselbe Empfindung, welche Dich bei Deinen ‚Abendglocken' durchdrang; ich eilte auf mein Zimmer, zog das Gedicht aus meiner Brieftasche und phantasierte es auf dem Flügel." (Sowohl das Gedicht Apels, wie die Komposition Wagners sind verschollen.)

Des Rätsels Lösung für die unerwartete Wendung, die dieses Liebesverhältnis bald nehmen sollte, findet sich leicht, wenn man die eigentümlichen Familienverhältnisse der beiden Mädchen berücksichtigt. Jenny und Auguste waren illegitime Kinder des Grafen Pachta aus seinen Beziehungen zu einer schönen, aber ziemlich ungebildeten Frau Raymann. Eine eheliche Verbindung war unmöglich, da beide vermählt waren, aber von ihrer Ehehälfte getrennt lebten. Die Töchter schwankten daher zwischen der Hoffnung auf eine vornehme Standesheirat und der Notwendigkeit, einem vermögenden Bürgerlichen die Hand reichen zu müssen. Und da es gerade während seines Besuches nicht an adligen Bewerbern um die als Schönheiten gefeierten jungen Damen fehlte, so lag für den überdies mittellosen Wagner die Gefahr, sich einen Korb zu holen, sehr nahe. Das Schicksal sollte sich auch rasch erfüllen. Er setzte zwar sein Liebeswerben um Jenny fort, doch als er eines Abends seinen Besuch machen wollte und von der Mutter im Vorzimmer festgehalten wurde, während in dem eigentlichen Besuchszimmer die in besonderer Toilette geschmückten jungen Damen sich mit den ihm verhaßten Kavalieren unterhielten, kam ihm die Situation in ihrer ganzen Tragweite zum Bewußtsein. „Alles, was namentlich in einigen Hoffmannschen Erzählungen von gewissen satanischen Buhlschaften mir bis dahin einen unverständlichen Eindruck gemacht hatte, ward hier schrecklich lebendig in mir, und ich verließ Prag mit einer offenbar übertriebenen und ungerechten Meinung von Dingen und Personen."

Die Stimmung, in welcher der bitter Enttäuschte Prag verließ, malt sein Herzenserguß an Apel. „Vernimm es denn, und schenke mir Dein Mitleiden: — sie war meiner Liebe nicht wert! — Eine Todeskälte kehrte in mein Gemüt ein. O aber, hätte ich sogleich allen schönen Hoffnungen entsagen können, und wäre ich erstarrt vor Kälte, so hätte ich mich glücklich geschätzt! — Aber jeden Funken der einst so hellen Flamme einzeln verlöschen zu fühlen, jedes Atom einer blühenden Hoffnung nach und nach hinsterben zu sehen,

Stunde für Stunde den Nimbus geistiger Schönheit zerfließen zu sehen, ach! das zwingt Tränen ab, deren Herbheit nur gefühlt, nie ausgesprochen werden kann! — Wenn ich mich noch mit dem letzten Überrest meiner Glut erwärmen wollte und fühlte sie so immer mehr vom Hauche des Todes verlöschen, wie gelähmt schauten dann meine Blicke in den Feuerstrom der Vergangenheit, in die Eisgruften der Zukunft! — Genug, — genug, und schon allzuviel! — Denn trotz der unendlichen Leere in meinem Busen, finde ich noch ein Verlangen nach Liebe in mir .... Unter solchen Verhältnissen nun setzte ich die Dichtung zu meiner Oper auf."

In diesem ersten dramatischen Versuch „Die Hochzeit" verschmolz Wagner nach Hoffmannscher Art eine blutrünstige Episode aus dem Ritterleben, die ihm früher bei der Lektüre starken Eindruck gemacht hatte, mit seinen tragischen Liebeserlebnissen zu einem „Nachtstück von schwärzester Farbe". Sofort nach der Rückkehr nach Leipzig begann er die Komposition. Doch Schwester Rosalie, die als einzige der Familie von seiner verfehlten Brautfahrt unterrichtet war, konnte diesem Schauerstück keinen Geschmack abgewinnen, und um ihr zu beweisen, wieviel er auf ihr Urteil gebe, warf Richard rasch entschlossen sein schönes Opus, auf das er erst so stolz gewesen, ins Feuer. Nur ein bereits komponiertes kurzes Fragment blieb erhalten. Inzwischen war die C-dur-Symphonie auch im Leipziger Gewandhaus erfolgreich aufgeführt worden und hatte namentlich durch Heinrich Laube, zu dem Wagner in freundschaftliche Beziehungen getreten war, bei der Kritik freundliche Aufnahme gefunden.

Nach diesem künstlerischen Erfolge mußte Wagner danach trachten, sich nun auch auf irgendeine Weise Geld zu verdienen. Mehrfach hatte er sich an Verleger gewandt mit der Bitte um Korrekturen und Arrangements für das Klavier. Doch alle diese Versuche waren vergebens. Er war daher gezwungen, nach einer kleinen Anstellung Umschau zu halten. Am leichtesten schien sich durch seinen Bruder Albert, der in Würzburg als Sänger und Regisseur tätig war, etwas erreichen zu lassen. Da sich Wagner aus einer Bühnenpraxis auch Gewinn für seine Opernpläne versprach, so folgte er einer Einladung Alberts zunächst nur zu dem Zweck, im Würzburger Musikverein eine seiner Kompositionen aufzuführen, und traf Mitte Januar 1833 dort ein.

WANDERJAHRE 1833—1842

Bald nach Wagners Ankunft in Würzburg wurde ihm die Stelle eines Chordirigenten am Theater angetragen mit einem Monatsgehalt von zehn Gulden! Er nahm an, da es ihm hauptsächlich darum zu tun war, in die Theaterpraxis hineinzukommen und mit den verschiedenen Richtungen des Repertoires Fühlung zu gewinnen. Die Erstaufführung von Meyerbeers Rober der Teufel war das Ereignis seiner ersten Theatersaison. Während der sommerlichen Ruhepause blieb Wagner in Würzburg, um ein eigenes größeres Werk zu vollenden: seine wohl schon in Leipzig konzipierte Erstlingsoper Die Feen. Den Text hatte er nach einem Märchen von Gozzi wieder selbst gedichtet, auf das er durch E. T. A. Hoffmann aufmerksam geworden war. Eine Gelegenheit, die Musikdirektorstelle am Theater in Zürich zu erhalten, ließ er ungenützt, um vor allem zunächst sein Werk beenden zu können. Er behielt daher das Würzburger Amt auch für die kommende Saison bei. Das Theater wurde mit Marschners Vampyr wieder eröffnet. Da seinem Bruder Albert, der die Rolle des Aubry sang, der Schluß seiner großen Arie zu eindruckslos erschien, komponierte ihm Richard nach dem von ihm erweiterten Text ein neues Finale hinzu. Die Arie erwies sich in dieser neuen Gestalt als sehr wirksam. Mit dem Jahresschluß 1833 waren die Feen beendet. Wagner kehrte eiligst nach Leipzig zurück, um hier die Annahme seines Werkes zu erreichen, was ihm bei den guten Beziehungen seiner Ansicht nach nicht schwer fallen konnte. Da traf den Siegesgewissen eine bittere Enttäuschung: Seine Oper wurde zwar nicht glatt abgelehnt, aber unter verschiedenen Vorwänden immer wieder hinausgeschoben und schließlich ganz übergangen. Wagner wandte sich an seine Freunde in Prag, abermals erfolglos. Das machte ihn stutzig. Ein äußerer Zufall bestärkte noch die ihm allmählich dämmernde Erkenntnis: Er sah die Schröder-Devrient als Romeo und empfing von diesem Theaterabend unvergeßliche Eindrücke. Zwar ließ ihn die unvergleichliche Kunst der Devrient die großen Mängel der Bellinischen Oper nicht vergessen, aber er fühlte instinktiv, daß dieser Italiener vor seinen deutschen Fachkollegen manches voraus habe und daß die deutsche Oper an gewissen Grundmängeln leide. Volle Klarheit hierüber gewann er, indem er sich all das, was ihm nun durch den Sinn ging, in einem Aufsatz: Die deutsche Oper vom Herzen herunterschrieb. Wie so häufig in späterer Zeit, hatte ihn auch bei seinem literarischen Erstling die Not, d. h. das Bedürfnis, sich selbst über eine Frage zur Klarheit durchzuringen, zum Schriftsteller gemacht. Der Aufsatz erschien anonym in der Zeitung für die elegante Welt, die sein Freund Laube herausgab. Durch diesen war er in den Ideenkreis und die Bestrebungen der jugendlichen

Hitzköpfe des „Jung-Europa"-Bundes hineingezogen worden. An Stelle Hoffmanns ist jetzt Heinses Ardinghello seine Lieblingslektüre. Die künstlerische Abhängigkeit von ernsten Meistern weicht einem Ausleben der Individualität, einer ausgelassenen Sinnlichkeit und Frivolität. Der nationale Patriotismus schlägt um in einen Kosmopolitismus, der auch die Mittel und Wege anderer Kulturvölker, allerdings unter Vermeidung ihrer Fehler, sich zu eigen macht. „Die schlaffe Charakterlosigkeit unserer heutigen Italiener, sowie der frivole Leichtsinn der neuesten Franzosen schienen mir den ernsten gewissenhaften Deutschen aufzufordern, sich der glücklicher gewählten und ausgebildeten Mittel seiner Nebenbuhler zu bemächtigen, um es ihnen dann in Hervorbringung wahrer Kunstwerke entschieden zuvorzutun." Aus dieser Wandlung erklärt sich leicht der große Kontrast, der zwischen Wagners Feen und seinem nächsten Werk, dem Liebesverbot, besteht. Der Text entstand im Juni 1834 in Teplitz, wo Wagner mit seinem Freunde Theodor Apel einige Sommerwochen verbrachte. Den Beginn der Komposition verhinderte ein Wagner unerwartet übertragenes Amt: das eines Musikdirektors am Magdeburger Theater, das er, wenn auch ungern, annahm, um seiner Familie — namentlich seiner Schwester Rosalie, die ihn unterstützte — nicht länger lästig zu fallen.

Die Magdeburger Theatergesellschaft, an deren Spitze ein Prachtexemplar von verbummeltem, chronisch an der Pleite krankendem Schmierendirektor, namens Bethmann, stand, spielte die Sommermonate über in kleineren Badeorten Thüringens; sie hielt sich zur Zeit von Wagners Berufung gerade in Lauchstädt auf. Als der neue Dirigent dort eintraf, widerte ihn der Betrieb dermaßen an, die Zustände und Persönlichkeiten des Bethmannschen Thespiskarrens schienen ihm so hoffnungslos, daß er bereits fest entschlossen war, auf die zweifelhafte Ehre, Mitglied zu werden, zu verzichten. Doch Gott Amor dachte anders: er wählte sich den verführerischsten Pfeil, den Lauchstädt ihm damals bieten konnte, und traf ins Schwarze. Der Zufall führte dem jungen Musikdirektor die erste Liebhaberin des Theaters, Minna Planer, in den Weg. „Ihre Erscheinung und Haltung stand in dem auffallendsten Gegensatze zu all den unangenehmen Eindrücken des Theaters, welche ich soeben empfangen: von sehr anmutigem und frischem Äußeren zeichnete die junge Schauspielerin sich durch eine große Gemessenheit und ernste Sicherheit der Bewegung und des Benehmens aus, welche der Freundlichkeit des Gesichtsausdruckes eine angenehm fesselnde Würde gaben; die sorgsam saubere und dezente Kleidung vollendete den überraschenden Eindruck der sehr unerwarteten Begegnung. Nachdem ich ihr im Hausflur als der neue Musikdirektor vorgestellt war, und sie überrascht den für diesen Titel so jugendlichen Ankömmling gemessen hatte, empfahl sie mich der Hauswirtin freundlich zur guten Unterkunft und ging

mit stolz ruhigem Schritte über die Straße dahin in die Theaterprobe. Auf der Stelle mietete ich die Wohnung, sagte für Sonntag ‚Don Juan' zu, bereute sehr, mein Gepäck von Leipzig nicht mitgebracht zu haben, und beeilte mich, schleunigst dahin zurückzukehren, um noch schleuniger wieder nach Lauchstädt zu kommen."

Rasch entwickelte sich zwischen Wagner und der liebenswürdigen Hausgenossin ein traulich freundlicher Verkehr. Minna, die Wagner „unter der Staubwolke von Frivolität und Gemeinheit wie eine Fee erschien, von der man nicht wußte, wie sie in diesen Wirbel, der sie nie mit hinriß, ja kaum berührte, hineingeraten war, und die sich durch ungezierte Solidität und elegante Sauberkeit, wie durch Abwesenheit aller theatralischen Affektation und komödiantischer Gespreiztheit vollständig von ihrer Umgebung ausschloß", nahm die ungestümen Huldigungen des jugendlichen Anbeters mit wohlwollender Verwundeung entgegen und erwiderte sie durch freundliche Ruhe und Gelassenheit, die fast etwas Mütterliches an sich hatte.

Doch als Wagners Werbungen, an deren Aufrichtigkeit Minna überdies zweifeln mußte, immer stürmischer wurden und der Theatertratsch sich mit ihnen zu beschäftigen begann, zog sie sich, streng auf die Wahrung ihres Rufes bedacht, offenkundig von ihm zurück. Er geriet darob aus Rand und Band, begann mit lustigen Genossen ein tolles Leben zu führen, verfiel von neuem in das Laster des Spiels und brachte sich, wie er Apel berichtet, „durch Leichtsinn aller Art in eine solche Schulden-Schmiere, daß mir die Haare davor zu Berge stehen. Ausschweifungen mancher Art brachten mich noch tiefer hinein ... allein getäuschte Hoffnungen für mein Schicksal haben auch ihren Anteil daran." Apel half mit 200 Talern dem Freund aus der Klemme.

Doch auch nach der Übersiedlung nach Magdeburg, anfangs Oktober 1834, änderte sich zunächst in Wagners Verhältnis zu Minna und dem dadurch bedingten leichtfertigen Lebenswandel wenig, ja seine Eifersucht nahm, da Minna von der Magdeburger Lebewelt sehr gefeiert wurde, noch gefährlichere Formen an. Endlich gab Minna, ob seines tollen Gebarens in Sorge, Richards Werbung nach. Sie gaben sich nun offen als Liebespaar.

In künstlerischer Hinsicht fand sich Wagner rasch in seinen neuen Wirkungskreis, auch die erforderliche Routine des Theaterkapellmeisters eignete er sich schnell an. Da er seine Aufgabe, so ungünstig sich auch bald die Verhältnisse gestalteten, keineswegs leicht nahm, so gelangen ihm bald trotz der primitiven Hilfsmittel achtbare Leistungen. Doch das Magdeburger Publikum hatte wenig Verständnis für den Aufschwung, den das Theater in dieser Zeit nahm, die Anteilnahme ließ stets sehr zu wünschen übrig, und die pekuniäre Lage des Direktors blieb eine sehr mißliche. Neben der Berufsarbeit widmete sich Wag-

ner eifrig der Verwirklichung seiner künstlerischen Pläne. Schon in Lauchstädt hatte er eine zweite Symphonie in E-dur entworfen, von der aber nur ein Allegrosatz und Teile des Adagios vollendet wurden. Dann ließ er das Werk liegen, um sich der Komposition des Liebesverbots mit allen Kräften zuzuwenden. „Ich gab mein Vorbild Beethoven auf: seine letzte Symphonie erschien mir als der Schlußstein einer großen Kunstepoche, über welchen hinaus keiner zu dringen vermöge und innerhalb dessen keiner zur Selbständigkeit gelangen könne." Als Gelegenheitskomposition setzte er zu Neujahr 1835 eine Kantate des Magdeburger Regisseurs Schmale, „Beim Antritt des neuen Jahres", in Musik, die in einem der „Logenkonzerte" großen Erfolg erzielte. In diesen Konzerten, über deren Publikum Wagner sich in einem Aufsatz, der in Schumanns Musikzeitschrift erschien, weidlich lustig machte, führte er auch die Feenouvertüre und andere Jugendkompositionen auf. Noch für eine zweite Gelegenheitskomposition fand sich genügend Zeit: die Kolumbusouvertüre, zu Apels gleichnamigem Schauspiel. Auch dieses Werk erfuhr beim Theaterpublikum eine freundliche Aufnahme. Überhaupt hatte sein Name bereits einen guten Klang. Doch diese künstlerischen Werte wollten sich, was bitter not gewesen wäre, nicht in materielle Güter umsetzen lassen. Nicht nur der Theaterdirektor war in steten Geldnöten, sondern auch sein Kapellmeister. Er hatte mit seiner freilich sehr bescheidenen Gage leichtsinnig in den Tag hineingelebt und alle Hoffnung auf sein Benefiz zum Schluß der Saison gesetzt. Aber trotz der selbstlosen Mitwirkung der Schröder-Devrient, an die allerdings die vorsichtigen Magdeburger nicht glauben wollten, da die Künstlerin erst wenige Tage zuvor in Magdeburg gastiert hatte — ein Lichtpunkt in Wagners Magdeburger Zeit — war der Besuch des Benefizkonzertes sehr schlecht und die erhoffte Einnahme blieb aus. Jetzt wurde für Wagner die Situation kritisch. Er wandte sich vertrauensselig an seinen Schwager Friedrich Brockhaus. Dieser schlug ihm aber die erbetene Hilfe ab und machte ihm heftige Vorwürfe wegen seines Lebenswandels. Wagner fühlte sich tief gekränkt, zumal er nun den sicheren Rückhalt, auf den er sich im geheimen stets verlassen hatte, plötzlich entschwinden sah. Gezwungen, jetzt ganz auf eigenen Füßen zu stehen, schloß er in der Not trotz der trostlosen Verhältnisse einen neuen Vertrag mit Magdeburg für die nächste Saison ab. Im Auftrage seines Direktors engagierte er während des Sommers mehrere recht brauchbare neue Kräfte, so daß das Ensemble für die neue Spielzeit sogar höheren Anforderungen genügen konnte. Nachdem Freund Apel durch 400 Taler die schlimmsten seiner dortigen Peiniger befriedigt hatte, traf Wagner im Herbst 1835 wieder in Magdeburg ein. Doch die zweite Saison verlief ebenso unergiebig wie

die erste. Inzwischen war auch das Liebesverbot der Vollendung nahe, und der Direktor, dessen Zahlungsschwierigkeiten durch die andauernde Interesselosigkeit des Publikums immer größer wurden, hatte Wagner die zweite Aufführung des Werkes zu seinem Benefiz versprochen, während die erste dazu dienen sollte, die Kosten der für die Neuaufführung nötigen Anschaffungen zu decken. Mehrere Wochen vor Schluß der Spielzeit jedoch erklärte der Direktor plötzlich seine Zahlungsunfähigkeit. Das Personal drohte, da die Gagen schon lange rückständig waren, in alle Winde auseinanderzustieben. Wagner, dessen Geldnot sich gegen das vorhergehende Jahr noch bedeutend verschlimmert hatte, sah die letzte Rettung seinem Hoffen entschwinden. In der Verzweiflung klammerte er sich jetzt an die Möglichkeit einer Aufführung seiner Oper. Die Mitglieder verpflichteten sich, aus Sympathie für ihren Kapellmeister noch auszuhalten und das Studium des Werkes mitzumachen. Doch alles sollte Hals über Kopf gehen. In zehn Tagen mußten die Stimmen ausgeschrieben, die Rollen gelernt und die keineswegs leichten Ensemblesätze einstudiert werden. Zum Überfluß war auch noch von einem vorsichtigen Gläubiger die Partitur gepfändet worden, und nur durch Bittgänge Wagners und Minnas tatkräftige Hilfe gelang es, das Geld aufzutreiben, um sie einlösen zu können. „Mit mehr Leichtsinn als Überlegung ließ ich nach zehntägigem Studium die Oper in Szene gehen; ich vertraute dem Souffleur und meinem Dirigentenstabe. Trotzdem konnte ich aber doch nicht verhindern, daß die Sänger ihre Partien kaum halb auswendig wußten. Die Vorstellung war allen wie ein Traum, kein Mensch konnte einen Begriff von der Sache bekommen." Es war ein vollständiges Fiasko, zumal das Publikum, da Textbücher nicht mehr gedruckt werden konnten, nicht verstand, um was es sich eigentlich handelte. Eine zweite Vorstellung kam wegen Streitigkeiten im Personal nicht mehr zustande, und die Hoffnung auf das errettende Benefiz war zum zweitenmal getrogen.

Mit diesem tragischen Debut Wagners als Opernkomponist schloß seine erste Kapellmeistertätigkeit. „Ich sehe Sie bald wieder in Leipzig und freue mich, weiß Gott, herzlich darauf. Hier gibt es lauter Scheißkerle!" schreibt er in seinem Ärger an Schumann und übersendet ihm gleichzeitig ein Resümee über seine Magdeburger Zeit für die „Neue Zeitschrift für Musik". In zwiefacher Form ist die Magdeburger Episode in Wagners Leben verhängnisvoll geworden: er verließ die Stadt mit einer drückenden Schuldenlast und ohne Aussicht, sie vorläufig tilgen zu können, dann hatten sich hier die Bande geknüpft, die bald zu einer sehr voreilig geschlossenen Ehe führen sollten.

Minna hatte, als die Lage in Magdeburg unhaltbar geworden war, in kluger Voraussicht mit dem Theater in Königsberg abgeschlossen, da der Direktor sich

verpflichtete, die Musikdirektorstelle, deren Freiwerden nahe bevorstand, Wagner offen zu halten. In wehmütiger Stimmung nahmen die beiden Liebenden voneinander Abschied, und Minna trat die beschwerliche Reise nach dem Osten an, in der Hoffnung, den Geliebten bald an ihre Seite rufen zu können.

Doch die Königsberger Theaterverhältnisse waren für Wagner sehr wenig verheißungsvoll. Der bisherige Musikdirektor, der bereits nach Riga engagiert war, aber sein Amt wegen Verzögerung des dortigen Theaterneubaues nicht antreten konnte, klammerte sich mit Zähigkeit an seinen Königsberger Posten, an den ihn überdies zarte Liebesbande zur Primadonna der Oper fesselten, und intrigierte nun natürlich aus Leibeskräften gegen seinen schon designierten Nachfolger. Trotz dieser wenig erfreulichen Aussichten trat Wagner, der sich inzwischen vergeblich bemüht hatte, das „Liebesverbot" in Leipzig und Berlin zur Annahme zu bringen und sich in der Entfernung in grundloser Eifersucht um Minna verzehrte, am 7. Juli 1836 die Reise an. Da Minna beim Theater sehr beliebt war, so fand auch er, als ihr offizieller Bräutigam, gute Aufnahme; aber das Deprimierende seiner Stellung, die trübselige Rolle, die er als der auf sein Amt wartende Liebhaber Minnas spielen mußte, die gegen ihn angezettelten Intrigen und die ganze trostlose Umgebung trieben ihn zur Verzweiflung. „Aller Frohsinn, alle Freiheit, alle Offenheit wich von mir," schreibt er an Apel, „ich kann Dir meinen Zustand nicht besser schildern, als wenn ich Dir sage, daß dieses das Jahr meines Lebens war, in dem ich fast keine Note komponiert habe, nichts entworfen, nichts erfaßt. Ich war sehr unglücklich. Eine einzige Ouvertüre schrieb ich: Rule Britannia." Außer dieser finden sich nur noch Musikfragmente aus jener Zeit, die Wagner anscheinend zu einem dort aufgeführten Schauspiel geschrieben hat. Je qualvoller sich seine Lage gestaltete, desto heftiger wurde sein Sehnen, aus dem „Schmierenelend" herauszukommen. Seine Blicke richteten sich auf Paris, das damals die Schwelle zu jeder Künstlerlaufbahn bedeutete. Zunächst wagte er einen schüchternen Versuch aus der Ferne. Aus einem ihm zufällig zu Gesicht gekommenen Roman Die hohe Braut von H. König skizzierte er einen Opernentwurf und übersandte ihn dem damals allgewaltigen Scribe, dem Textzuschneider Meyerbeers, mit der Bitte, ihn als Libretto unter seinem Namen zu verarbeiten und ihm die Komposition übertragen zu lassen. Das war natürlich erfolglos.

Das einzige, was ihn aufrecht hielt, ihn diese unwürdige Lage ertragen ließ, war seine Liebe zu Minna. Aber auch hier stand er unsinnige Qualen aus und verbitterte durch seine Eifersucht, die natürlich bei einer so gefeierten Schauspielerin stets neue Nahrung zu finden wähnte, ihr und sich die Stunden des Zusammenseins, zumal ihm seine Eigenschaft als Liebhaber der Welt

gegenüber kein verbrieftes Recht auf Minna verlieh, ja sogar deren Stellung noch erschütterte. Eine Fortdauer dieser Zustände wurde immer unmöglicher, und Wagner beschloß, durch die gesetzliche Legalisierung ihres Verhältnisses alledem ein Ende zu machen.

Ein gemeinsamer älterer Freund, der Theatermäzen Abraham Moeller, ermöglichte Wagner die Ausführung seines Planes. Er setzte auf Grund eines Engagementsangebots für die beiden aus Danzig bei der Theaterdirektion durch, daß Wagner von Ostern 1837 ab bestimmt als Musikdirektor angestellt, und daß beiden eine Hochzeits-Benefizvorstellung unter Wagners Direktion gewährt wurde. Hierfür wählte Wagner „Die Stumme von Portici", in der Minna die Rolle der stummen Fenella darstellte.

Die Trauung fand schließlich am 24. November 1836 in der Tragheimer Kirche statt, nachdem die Benefizvorstellung am Polterabend künstlerisch wie pekuniär zu voller Zufriedenheit verlaufen war. Ein üppiges Festmahl im neuen Heim der Jungvermählten beschloß den bedeutungsvollen Tag.

Mit bewundernswertem Mut hatten sich hier zwei Menschen in den denkbar ungünstigsten äußeren Verhältnissen fürs Leben zusammengeschlossen. Er: ein kühner Weltenstürmer, der sich ohne Besinnen und Bedenken seinen Stimmungen und Leidenschaften hingab und den Forderungen des praktischen Lebens gegenüber hilflos war, ganz Temperament und Extase; sie: eine lebenskluge, ruhigere Natur, die von frühester Jugend auf gezwungen war, die Sorge um das tägliche Brot als allmächtigen Lebensfaktor anzuerkennen und dem hierfür Ausschlaggebenden zu Zeiten Zugeständnisse zu machen. Eine harte Jugend hatte Minna hinter sich; der Vater war durch geschäftliche Fehlschläge verarmt, und die Kinder mußten schon frühzeitig mithelfen, den Lebensunterhalt zu verdienen. So kam sie noch jung und unerfahren mit den Nachtseiten des Lebens in enge Berührung. Minna, die früh entwickelt und von auffallen der Anmut war, konnte sich der zudringlichen Männerwelt nur schwer erwehren, bis es einem adligen Lebejüngling gelang, das junge Mädchen zu betören, worauf er sich natürlich schleunigst empfahl. Die kaum Siebzehnjährige ward Mutter eines Töchterchens. Jetzt sah sich Minna, die in keiner Weise von dem Verführer Recht erlangen konnte, natürlich doppelt vor die Notwendigkeit gestellt, sich in selbständiger Stellung den Lebensunterhalt zu verdienen. Durch gute Beziehungen gelang es ihr, dank ihrer reizvollen Erscheinung, bald ein Engagement am Theater in Dessau zu erhalten. Nicht aus Leidenschaft war sie zur Bühne gegangen, sondern weil sie in der theatralischen Laufbahn den schnellsten Weg zu sehen glaubte, zu einer Versorgung zu gelangen. Von dem Theaterflitter und dem leichtlebigen Treiben der Kollegen hielt sie sich fern. Nur den für ihr Fortkommen ausschlaggebenden Persönlichkeiten gegenüber

trat sie in kluger Berechnung aus ihrer Zurückhaltung heraus und erlaubte diesen, in dem Bestreben sich ja keine zum Feinde zu machen, Freiheiten, die sich eben nur bei Minnas Auffassung als Mittel zum Zweck, als geschäftliche Klugheit harmlos deuten ließen.

Hatte schon vor der Verheiratung bei Wagners grenzenloser Eifersucht dieses Verhalten Minnas zahllose stürmische Auftritte zwischen ihnen hervorgerufen, so ward es in der Ehe noch schlimmer. „Ihre sonderbare Toleranz gegen gewisse Vertraulichkeiten und Zudringlichkeiten der von ihr dafür angesehenen Protektoren des Theaters selbst gegen ihre Person, verletzten mich im höchsten Grad; und zur Verzweiflung brachte es mich, gegen meine Vorwürfe hierüber sie die ernstliche Miene der Beleidigten annehmen zu sehen ... Um mich in die vollste Verwirrung zu bringen, brauchte Minna mich nur darauf hinzuweisen, daß sie im bürgerlichen Sinn wirklich vorteilhafte Bewerbungen zurückgewiesen hatte, während sie dem Ungestüm des jungen besitzlosen, übel versorgten Menschen, dessen Talent noch keine der Welt gültige Probe bestanden, mit freundlicher Teilnahme und Hingebung gewichen war. Hauptsächlich aber schadete mir die tobende Heftigkeit meiner Worte und Sprache, durch welche die Geschmähte sich so stark verletzt fühlte, daß ich beim Innewerden dieser Übertreibung stets nur auf die Begütigung der Gekränkten angewiesen blieb. Somit endigten diese Auftritte stets zum äußerlichen Vorteil der weiblichen Partei." Die trostlosen äußeren Verhältnisse — das Königsberger Theater stand, als Wagner endlich sein Amt antreten konnte, vor dem Zusammenbruch — und eine zunehmende Schuldenlast trugen noch zur Verstärkung der häuslichen Mißhelligkeiten bei. Je weniger es Wagner vergönnt war, im Verlauf des Winters zur Aufrechterhaltung des Wohlstandes ihrer bürgerlichen Lage beizutragen, desto mehr glaubte Minna durch Geltendmachung ihrer persönlichen Beliebtheit diese nötige Sorge übernehmen zu müssen. Die Folge waren beständige Eifersuchtsszenen, die einen solchen Grad erreichten, daß Minna wiederholt in Krämpfe verfiel. Das Zusammenleben wurde immer mehr zur Marter, bei der sich beide Teile fruchtlos aufrieben. Ein äußerer Vorfall führte schließlich zur Katastrophe. „Allerdings war in jener bedenklichen Zeit meine Liebe zu Richard aus mir geschwunden, doch glaube ich nicht, daß es so weit gekommen wäre, wenn nicht zu gleicher Zeit ein in wohlgeordneten, reichlichen Verhältnissen lebender Mann sich mir mit einem so starken Anscheine herzlicher und bekümmerter Teilnahme für meine leidende Lage näherte und diese Teilnahme mir auf so verführerische Weise beteuerte, daß ich unter all diesen gegenseitigen Eindrücken für einige Zeit ins Schwanken geriet und in Richards Liebe zu mir, da sie sich namentlich nur in so verletzenden Exzessen gegen mich kund tat, daß ich sie kaum mehr erkennen konnte, keine hin-

reichende Entschädigung für all das Elend zu ersehen vermochte, welches diese unglückliche, eigensinnige Heirat zur Unzeit über uns beide gebracht hatte."

Minna entwich eines Morgens, während Wagner in der Theaterprobe war, mit Hilfe dieses neugewonnenen Vertrauten, eines reichen Kaufmanns, namens Dietrich, heimlich aus Königsberg und flüchtete zu ihren Eltern nach Dresden. Vergebens suchte Wagner die Flüchtige einzuholen; unverrichteter Dinge mußte er, da die Geldmittel durch die vielen Extraposten erschöpft waren, nach Königsberg zurückkehren. Doch hier konnte seines Bleibens nicht mehr sein. Mühevoll verschaffte er sich mit Moellers Hilfe in aller Heimlichkeit, um den Nachstellungen der Gläubiger zu entgehen, das nötige Geld und verließ am 3. Juni die Stadt. Die Nachricht, daß Minna nur ein Stück Weges von Dietrich geleitet worden und sich zu ihren Eltern gewandt hatte, ließ ihn alles in versöhnlichem Lichte sehen, und gepeinigt von heftigen Selbstvorwürfen langte er endlich in Dresden an. Zunächst schien sich alles zum Guten zu wenden. Minna ließ sich bewegen, mit ihm nach Blasewitz überzusiedeln, um dort die Zeit bis zum Antritt eines neuen Engagements in Riga, das Wagner soeben abgeschlossen hatte, abzuwarten. Da erschien jener Herr Dietrich in Dresden, und die arme Frau, die durch die schlimmen Königsberger Erfahrungen gesundheitlich gebrochen, an sich und Richard irre geworden war und auch für die Zukunft bei Wagners Naturell und den trostlosen pekuniären Verhältnissen keinen Hoffnungen Raum gab, ließ sich betören, schenkte seinen Beteuerungen Glauben und trennte sich wiederum von ihrem Gatten. Wagner, der bald erfuhr, daß sich Minna mit ihrem Entführer längere Zeit in einem Hamburger Hotel aufgehalten, blieb nichts anderes übrig, als durch Moeller beim Königsberger Gericht die erforderlichen Schritte zur Scheidung seiner Ehe einleiten zu lassen.

Unbekümmert um Minna trat er das Engagement in Riga an. „Doch eben jetzt, als es zur Entscheidung kommen sollte, erkannte Minna deutlich, wie sehr sie Richard liebte, so daß sie es über sich gewann, ihm ihren Fehler zu bekennen und deshalb um Verzeihung zu bitten." Wagner rief die Zerknirschte zu sich, und am 19. Oktober traf sie mit ihrer Schwester bei ihrem Gatten ein. Ein Schleier tiefen Vergessens senkte sich auf das Leid des vergangenen Jahres herab. Liebe, Treue und Glauben kehrten wieder in ihre Herzen ein, und die Jugendprüfungen waren überstanden. Durch die schmerzlichen Erfahrungen waren sie beide erst zum wahren Glück herangereift, an die Stelle wilder Leidenschaften war jetzt echtes Gefühl getreten, das Dauer verhieß und sie befähigte, allem Leid, das die Zukunft noch bringen sollte, mutig die Stirn zu bieten.

Als Schauspielerin war Minna in Riga nicht tätig, abgesehen von einem kurzen Gastspiel gegen Ende des dortigen Aufenthalts, das sie nur deshalb

absolvierte, um in schlimmster Notlage Geld zu beschaffen. Anfangs gestaltete sich Wagners Tätigkeit unter der Direktion Holteis recht erfreulich, und er ging mit Lust und Eifer an die Arbeit. Mehrere Gelegenheitskompositionen für das laufende Repertoire entstammen dieser Zeit, so eine Romanze in G-dur, als Einlage zu einem Singspiel, ein Festgesang Nikolai zu des Zaren Geburtstag und ein Lied in „livländischer Tonart“: Der Tannenbaum (nach Scheuerlin). Auch neue Opernpläne tauchten zeitweise auf. Dem Märchenkreis aus Tausendundeiner Nacht entsprang das Libretto zu einer zweiaktigen komischen Oper: Die glückliche Bärenfamilie. Schon hatte Wagner zwei Nummern komponiert, als er mit Ekel inne ward, daß er wieder auf dem Wege sei, Musik à la Adam zu machen. Mit Abscheu ließ er die Arbeit liegen. Das tägliche Einstudieren und Dirigieren Auberscher, Adamscher und Bellinischer Musik tat das Seinige, das leichtsinnige Gefallen daran ihm bald gründlich zu verleiden. Die zuversichtliche Stimmung, mit der er sein Amt angetreten, war durch die auch hier sich bald auftürmenden Hemmnisse einer tiefen Depression gewichen. Das Elend der Provinzbühnen widerte ihn an. Darum suchte er bei einflußreichen Persönlichkeiten Hilfe zu finden, so durch einen Huldigungsbrief an Meyerbeer: „. . . mich trieb eine leidenschaftliche Verehrung Beethovens zur Musik, wodurch auch meine erste Produktionskraft eine unendlich einseitige Richtung bekam — seitdem, und besonders seit ich in das eigentliche Leben und die Praxis trat, haben sich meine Ansichten über den gegenwärtigen Standpunkt der Musik, und zumal der dramatischen, bedeutend geändert, und soll ich es leugnen, daß gerade Ihre Werke es waren, die mir diese neue Richtung anzeigten? Es wäre hier jedenfalls sehr am unpassenden Orte, mich in ungeschickte Lobeserhebungen Ihres Genius auszulassen, nur soviel, daß ich in Ihnen die Aufgabe des Deutschen vollkommen gelöst sah, der sich die Vorzüge der italienischen und französischen Schule zum Muster nahm, um die Schöpfungen seines Genius universell zu machen.“ So richteten sich seine Blicke wieder, wie schon früher einmal, nach Paris, der Stadt seiner kühnsten Träume. Er beschloß alle Versuche, sich auf kleinen Bühnen durchzusetzen, endgültig aufzugeben und sein neues Werk von vornherein so anzulegen, daß nur eine große Bühne dafür in Betracht kommen konnte. Schon während seines kurzen Aufenthalts in Dresden vor Antritt seines Engagements in Riga hatte ihn Apel auf Bulwers Roman Rienzi aufmerksam gemacht. Der Stoff hatte ihn heftig gepackt. Seine mißliche Lage mußte damals die Ausführung verhindern. Während der Sommermonate 1838 aber, in denen ihm seine Theaterverpflichtungen mehr Zeit ließen, entwarf er den Text und begann sofort die Komposition. Inzwischen war die äußere Not wieder aufs höchste gestiegen. Wagner hatte

nicht nur die früheren Gläubiger unbefriedigt lassen müssen, sondern unvorsichtig, wie er im Geldausgeben einmal war, sich in Riga selbst noch neue in beträchtlicher Anzahl geschaffen. Es war für ihn keine Aussicht vorhanden, nach Ablauf seines Vertrages — dieser war, da seine Stellung in Riga vollständig unhaltbar geworden und er ständig von Schuldhaft bedroht war, nicht verlängert — unbehelligt aus Rußland wegzukommen. Da entschloß er sich in der Not, Riga in heimlicher Flucht zu verlassen und in Paris sein Heil zu erproben. Von Mitau aus, wo die Truppe im Sommer Vorstellungen gab, trat er mit seiner Frau und einem großen Neufundländer, der ihm eines Tages zugelaufen war, die abenteuerliche Reise an, und es gelang ihm, aufs notdürftigste mit Subsistenzmitteln durch Freunde versehen, glücklich ohne Paß über die russische Grenze zu gelangen. Freund Moeller hatte durch Bestechung der Wächter den Weg freigemacht. Unbemerkt erreichten die Flüchtigen Pillau und schifften sich an Bord eines Segelschiffes zunächst nach London ein. „Diese Seefahrt", berichtet Wagner, „wird mir ewig unvergeßlich bleiben; sie dauerte 3½ Wochen und war reich an Unfällen. Dreimal litten wir an heftigstem Sturme und einmal sah sich der Kapitän genötigt, in einen norwegischen Hafen einzulaufen. Die Durchfahrt durch die norwegischen Schären machte einen wunderbaren Eindruck auf meine Phantasie; die Sage vom Fliegenden Holländer, wie ich sie aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhielt" (Wagner hatte sie bereits in Riga durch Heines „Salon" kennengelernt), „gewann in mir eine bestimmte, eigentümliche Farbe, die ihr nur die von mir erlebten Seeabenteuer verleihen konnten." Um sich von den Anstrengungen der Fahrt zu erholen, gönnten sie sich in London acht Tage Rast. Hierdurch erlitt ihre Barschaft freilich eine bedrohliche Einbuße. Von London ging die Reise nach Boulogne-sur-mer, wo Wagner in stiller Zurückgezogenheit noch vor seiner Ankunft in Paris den zweiten Akt des Rienzi beenden wollte. Auch fürchtete er die Mehrzahl der einflußreichen Persönlichkeiten jetzt noch nicht in der Stadt anzutreffen. In Boulogne dagegen führte ihm ein glücklicher Zufall Meyerbeer in den Weg, der ihm in Paris mit Leichtigkeit die Wege ebnen konnte und ihm auch bereitwilligst seine Hilfe angedeihen ließ. Er gab ihm zahlreiche Empfehlungsschreiben mit, und so traf Wagner am 16. September 1839 am Ziel seiner Wünsche ein, zwar „mit sehr wenig Geld, aber mit den kühnsten Hoffnungen".

Dieses unbedingte Vertrauen auf sich und seine Kunst und der feste Glaube, daß es ihm, dem gänzlich unbekannten mittellosen jungen Künstler, bald gelingen werde, in Paris mit seinen Werken durchzudringen, ist für Wagner als weltfremden Idealisten durchaus charakteristisch. Wie bitter sollte er enttäuscht werden und welche Leiden und Demütigungen sollte er erdulden

müssen, ehe dem in Kampfes Not Gereiften ein Hoffnungsstrahl aufleuchtete! Meyerbeers Empfehlungen erwiesen sich zunächst zwar als wirksam, doch über die Anfangsstadien reichten sie nicht hinaus. „Meyerbeer ist unermüdlich meinem Interesse treu geblieben, leider aber haben ihn Familienverhältnisse gezwungen, die meiste Zeit im Auslande zuzubringen; und da hier nur persönlicher Einfluß nützen kann, so konnte dieser Umstand nicht verfehlen, den lähmendsten Einfluß auf meine Angelegenheiten hervorzubringen. Was mich aufrecht erhält, sind immer nur neue Hoffnungen." Einmal schien es, als sollte sich eine erfüllen. Die Aufführung des Liebesverbots war fest in Aussicht genommen — da verkrachte das Theater! Die Erfahrungen mit der Großen Oper waren nicht glücklichere. An eine Aufführung des Rienzi ließ sich für die nächste Zeit nicht denken, und die Hoffnung, daß man ihm eine kürzere Oper zur Komposition übertrage, wurde auf eine schmerzliche Weise zerstört. Wagner hatte mit Einwilligung Heines eine Textskizze zum Fliegenden Holländer eingereicht. Diese fand wohl den Beifall des Direktors, aber man richtete an ihn das Ansinnen, sie einem französischen Komponisten, dem man schon früher einen Text zugesagt habe, abzutreten. Es blieb schließlich Wagner nichts anderes übrig — falls er nicht überhaupt leer ausgehen wollte — als gegen ein kleines Honorar einzuwilligen. Da sich die Opernpläne zunächst nicht verwirklichen ließen, mußte er sehen, sich auf andere Weise in Paris bekannt zu machen. Er versuchte, durch einige Chansons in den Salons Fuß zu fassen. Doch die zu diesem Zweck komponierten Lieder erwiesen sich für ein solches Publikum ganz ungeeignet. Das einzige, was Wagner für sich erlangen konnte, war eine Aufführung seiner Kolumbusouvertüre im Conservatoire. Selbst hier verfolgte ihn sein Mißgeschick: infolge einer schlechten Vorführung verklang sie eindruckslos. Diesen Conservatoirekonzerten dankte er jedoch eine wertvolle Anregung. Der Vortrag der IX. Symphonie erschloß ihm zum erstenmal den ganzen Gehalt des Werkes und weckte in ihm die Erinnerung an seine glühende Jugendverehrung Beethovens. Es regte sich sogar in ihm der Wunsch, eine Biographie Beethovens aufzuzeichnen. Da er keinen Verleger hierfür begeistern konnte, unterblieb sie. Der empfangene tiefe Eindruck, der hohe Ernst, der ihm aus Beethovens Tonsprache mahnend entgegenklang, bestärkte noch seinen Ekel vor dem leichtfertigen Musikgetriebe um ihn her und löste seine, durch den unermüdlichen, erfolglosen Kampf um Anerkennung verzweifelte Stimmung in einer Komposition aus, die später Faustouvertüre genannt wurde. Hiermit schwenkte Wagner von den Gefilden seines Liebesverbots wieder zu ernsterem Schaffen ab. Es ist sein bis dahin reifstes Werk. Wagner beschloß nun auch den Plan, eine Aufführung des Rienzi in Paris zu erreichen, endgültig aufzugeben und das Werk in deut-

scher Sprache zu beenden. Er bestimmte es für Dresden, wo er am ehesten auf Annahme hoffen durfte. Gegen Ende des Jahres 1840 war die Komposition beendet, und die Partitur ging unverzüglich nach Dresden ab.

Inzwischen war die Sorge ums tägliche Brot immer beängstigender geworden. Die einzigen Einnahmen flossen aus schriftstellerischer Tätigkeit und dem Ertrag der Arbeiten, die Wagner für den Musikalienhändler Schlesinger, an den ihn gleichfalls Meyerbeer empfohlen hatte, lieferte. Die musikalischen Arbeiten waren: Arrangements beliebter Opernmelodien für alle möglichen Instrumente, Anfertigung von Klavierauszügen, Notenschreiben usw.: qualvolle, überdies schlecht bezahlte Taglöhnerarbeit. Anregender war dagegen seine literarische Betätigung als Mitarbeiter der ebenfalls von Schlesinger edierten „Gazette musicale“ und als Korrespondent einiger deutscher Blätter. Die Not hatte den Musiker zum Literaten gemacht, und in den ergreifenden Novellen aus dieser Zeit des Jammers ist eine Fülle autobiographischer Züge verarbeitet. Der spärliche Verdienst reichte jedoch nicht aus, das Leben zu fristen und die treuen Pariser Freunde, der Maler Kietz, der Bibliothekar Anders und der Philologe Lehrs, waren selbst arme Teufel. In diesem Freundeskreis herrschte meist die Not, aber sie schloß ihn fester zusammen, als es das Glück vermocht hätte, und frohe Stunden trotzten der Trübsal. Wie groß das Elend Wagners war, zeigt sein verzweifelter Hilfeschrei an Apel vom 20. September 1840: „Für jetzt hätte ich aber gern meinem armen Weibe Medizin gekauft! Wird sie diesen Jammer überleben, und werde ich den ihrigen ertragen? — Herr Gott, stehe mir bei, ich weiß mir nicht mehr zu helfen! — Alles, alles — alle letzten Quellen eines Hungernden habe ich erschöpft; ich Unglücklicher hatte bis jetzt die Menschen leider noch nicht gekannt. Geld — ist das Fluchwort, was alles Edle vernichtet — und doch, was ist oft alle Hilfe ohne dieser wirklichsten vor allen. Wer wahre Not kennt, fühlt, daß sie nur damit gelöst werden kann. Den letzten kleinen Schmuck, das letzte notwendige Gerät seiner Frau zu Brot gemacht haben zu müssen, und sie dann krank, leidend ohne Hilfe lassen zu müssen, weil der Erlös der Trauringe nicht zureichte, Brot und Arznei anzuschaffen, — wie soll ich dies nennen, wenn ich früher schon von Not sprach! — Mit einem Wort — ich habe dem Leben geflucht; — was kann ich Ärgeres tun? Mein erstes Wort an den kaum wiedergefundenen Freund ist: — sende mir schleunige Hilfe; mein Leben ist verpfändet, löse es ein! Ich gehe Dich um 300 Taler an und sei versichert, daß wenn Du sie mir schickst, ich bereits über acht Monate davon gelebt habe, denn seit dieser Zeit habe ich außer Brot nichts mehr bezahlen können. Drehst auch Du mir den Rücken — dann kenne ich mein Schicksal!“ — Der Freund half diesmal nicht, und das Schicksal erfüllte sich

rasch. Am 28. Oktober mußte Wagner auf die Klage eines in Paris ansässigen deutschen Gläubigers hin in das Schuldgefängnis, das er erst nach vier Wochen wieder verlassen durfte, nachdem Apel auf zwei herzzerreißende Briefe der verzweifelnden Minna das Geld beschafft hatte.

Inzwischen hatte Wagner die bereits oben erwähnte bittere Erfahrung mit der Direktion der Großen Oper gemacht. Um zu verhüten, daß man ihm zuvorkomme, entwarf er nun selbst das Textbuch zum Fliegenden Holländer und beschloß, sofort die Komposition zu beginnen, soweit es seine Brotarbeiten gestatteten. Um die nötige Ruhe zum Schaffen zu erlangen, zog er für die Sommermonate aufs Land in die Nähe der Stadt. Hier begann er nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles musikalischen Produzierens sein Werk. „Nachdem das Klavier angekommen," erzählt er selbst, „lief ich in wahrer Seelenangst umher; ich fürchtete nun entdecken zu müssen, daß ich gar nicht mehr Musiker sei. Mit dem Matrosenchor und dem Spinnerliede begann ich zuerst; alles ging mir im Fluge vonstatten und laut aufjauchzte ich vor Freude bei der innig gefühlten Wahrnehmung, daß ich noch Musiker sei." In sieben Wochen war das Werk vollendet, und hoffnungsfreudig, trotz aller Qualen, schrieb Wagner auf das Titelblatt des noch frischen Manuskripts: „In Nacht und Elend. Per aspera ad astra. Gott gebe es. R. W." Noch während der Arbeit am Holländer war aus Dresden die glückverheißende Botschaft eingetroffen, daß der Rienzi dort angenommen sei. Ein Sonnenstrahl durch schwarzes Gewölk! Auch der Holländer fand, durch Vermittlung Meyerbeers, bald in Berlin ein Unterkommen. Wagner war somit die Genugtuung geworden, zwei seiner Werke an den größten deutschen Theatern angenommen zu sehen. Doch bis zu den Aufführungen hatte es gute Wege, und Monate harter Entbehrung und qualvollen Elends mußten noch überstanden werden. Der Schwager Avenarius und seine Stiefschwester Cäcilie, die sich auch in Paris angesiedelt, standen in dieser Zeit treu zu ihm, und enge Freundschaftsbande knüpften sich zwischen den beiden Paaren fürs Leben.

Neben dem Holländer hatten Wagner auch noch andere Pläne beschäftigt, die jedoch nicht zur Ausführung gelangten. Für den Pariser Komponisten Dessauer hatte er nach einer Erzählung E. T. A. Hoffmanns gegen Honorar einen Operntext „Die Bergwerke von Falun" skizziert, der jedoch technischer Schwierigkeiten wegen schließlich vom Direktor der Oper abgelehnt wurde und daher Entwurf blieb. Ihn selbst fesselte ein historischer Stoff aus der Hohenstaufenzeit, den er zu einer großen fünfaktigen Oper: Die Sarazenin verarbeiten wollte. Der Text war bereits vollständig skizziert, als Wagner die Bekanntschaft einer für ihn neuen Sagenwelt machte, „von der er zuvor, meist nur auf bereits Fertiges, für das Operngenre Geeignete

ausgehend, nicht eine Ahnung gehabt hatte". Die Volkssage des Tannhäuser und mit dieser zusammen des Lohengrin bannte ihn durch ihren Zauber. Jetzt galt es, ein Zurückfallen in die mehr äußerliche Dichtungsart des Rienzi zu vermeiden, „die wie ein prunkend faltiges Gewand die wahre menschliche Gestalt verbarg", war er doch auf dem neuen Wege, den er mit dem Holländer bereits betreten, im Stoffgebiet des Mythos fortgeschritten, der ihm die Gestaltung des „rein Menschlichen" ermöglichte, „um dessen Anblick es seinem inneren Verlangen zu tun war". — Als aber im Frühjahr 1842 die Vorbereitungen zum Rienzi in Dresden beginnen sollten, da hielt Wagner nichts mehr in Paris, und obschon ihm der Abschied von den Freunden und Genossen seines Elends schwer wurde, eilte er frohen Mutes nach dreijährigem Verweilen in der Fremde der lieben Heimat zu.

War auch diese Pariser Leidenszeit für Wagner ungemein schmerzlich und aufreibend, so ist sie doch für seine künstlerische Entwicklung von größter Bedeutung geworden. Er selbst ruft später den Pariser Freunden zu: „Es leben die Schmerzen von Paris, sie haben uns herrliche Früchte getragen!" Seine Welt- und Kunstanschauung hatte dort einen gewaltigen Umschwung erfahren. In kosmopolitischen Schwärmereien befangen, hatte Wagner Paris betreten und sich alles Heil von der Fremde erwartet; als eifriger Patriot kehrte er zurück. Er sah in Paris die Kunst zur Industrie herabgewürdigt, das wirkliche Können des Künstlers in der Protektionswirtschaft untergehen. Die schlimmen Eindrücke klingen in seinen späteren Schriften noch häufig an. Die Pariser Aufzeichnungen spiegeln immer dasselbe Thema wieder: „Ein armer redlich strebender Künstler erringt in Paris keinen Erfolg." Der Abscheu und Ekel vor den ihn umgebenden Kunstzuständen läßt ihn allmählich über die verschiedenen Punkte kritische Klarheit erlangen und nötigt ihn, seine eigenen Anschauungen zu vertiefen und zu erweitern. Er löst sich immer mehr von den Banden, die ihn bisher gefangenhielten, los und fühlt den heißen Drang des ernsten Künstlers in sich, reformierend zu wirken. In Paris war so etwas unmöglich, das erkannte er sofort. Jetzt richtete sich sein ganzes Hoffen auf sein Vaterland. Hier sah er die deutsche Kunst von den Produkten des Auslandes überschwemmt und unterdrückt, aber er glaubte fest an den gesunden Kern und die dem deutschen Volk innewohnende Kraft und „mit hellen Tränen im Auge schwur der arme Künstler seinem deutschen Vaterlande ewige Treue".

DRESDEN 1842—1849

Die Aufführung des Rienzi verzögerte sich indes noch längere Zeit, es galt zuvor noch manche Hemmnisse zu überwinden. Mit einem gewissen Galgenhumor meldet Wagner den treuen Freunden in Paris: „Ich bin noch immer derselbe Hans ohne Geld mit schönen Aussichten und alberner Gegenwart.“ Doch eine pekuniäre Unterstützung seiner Geschwister half über die Wartezeit hinweg und ermöglichte für den Sommer einen Erholungsaufenhalt in Teplitz, der namentlich der armen Minna nach den Pariser Leiden sehr nottat. Hier wo einst das Liebesverbot Gestalt gewonnen, entstand jetzt der vollständige szenische Entwurf des Tannhäuser, der ihn bereits in Paris in Bann geschlagen hatte. Anfang August 1842 ward es endlich ernst mit den Vorbereitungen für den Rienzi. Wagner nahm an den Proben regsten Anteil. Es war für ihn eine ungemein aufregende und doch glückliche Zeit, wie er das Werk allmählich werden sah und die stetig wachsende Teilnahme bemerkte, mit der die Ausführenden an ihre Aufgaben herangingen. Namentlich der glanzvolle Vertreter seines Helden, der stimmgewaltige Tichatschek, trat ihm bald näher und wurde ein eifriger Verfechter seiner Kunst. Die wertvollsten Mitarbeiter standen ihm jedoch in dem unvergleichlichen Chordirektor Wilh. Fischer und dem eifervollen Regisseur und Kostumier Ferd. Heine zur Seite, mit denen Wagner auch später in engem Freundschaftsverkehr verblieb. Endlich, am 20. Oktober, war der große Tag angebrochen. Die Spannung des Publikums hatte sich durch die mannigfachen Berichte, die über die neue Oper in Umlauf waren, aufs höchste gesteigert. Trotz der sechsstündigen Dauer der Aufführung errang das Werk einen bis dahin in der Geschichte der Dresdener Oper beispiellosen Erfolg. „Triumph! Triumph! Ihr guten treuen lieben Seelen! Der Tag ist angebrochen! Er soll auf euch alle leuchten!“ frohlockt Wagner nach Paris. Aus dem armen unbekannten Musiker war über Nacht eine gefeierte Berühmtheit geworden, die man mit Einladungen und Besuchen überhäufte. Laubes „Zeitung für die elegante Welt“ brachte, dem allgemeinen Interesse folgend, eine illustrierte Autobiographie des jungen Künstlers. Dieses kometengleiche Aufleuchten seines Namens am Kunsthimmel hatte jedoch auch eine unangenehme Seite: die Gläubiger der früheren Jahre — und es waren deren nicht wenige — hielten die Gelegenheit für gegeben, ihre Forderungen einzutreiben. Wagner kam dadurch wieder in eine peinliche Lage, und nur dem edelmütigen Anerbieten von 1000 Talern seitens der Schröder-Devrient, die ihn durch die Verkörperung seines „Adriano“ von neuem bezaubert hatte, dankte er seine Rettung aus der schmerzvollen Bedrängnis. Der nachhaltige Erfolg des Rienzi veranlaßte den Dresdener Inten-

danten von Lüttichau, auch den Fliegenden Holländer anzunehmen. Da sich die Aufführung in Berlin verzögert hatte, willigte Wagner freudig ein und die Proben wurden sofort begonnen. In der Zwischenzeit waren kurz nacheinander zwei Kapellmeister der Oper aus dem Leben geschieden. Was war natürlicher, als daß sich die Blicke bei der Frage nach dem Nachfolger in erster Linie auf den jungen Meister lenkten? Eine innere Stimme, die ihm davon abriet, seine produktive Tätigkeit jetzt durch die Fesseln eines Amtes zu beengen, wurde schnell erstickt. Der Umschwung war ein zu gewaltiger: vor kurzem noch das Elend in Paris mit der quälenden Sorge um das tägliche Brot, und jetzt eine sichere Lebensstellung an einem der ersten Kunstinstitute Deutschlands! Mit den bedeutenden Kräften, die ihm hier zur Verfügung standen, durfte er hoffen, seine künstlerischen Reformpläne in die Tat umzusetzen. Und diese Erwägung gab schließlich den Ausschlag, wie aus einem Brief an Lüttichau vom 5. Januar 1843 zu ersehen ist: er ward „froh und freudig“ königlicher Kapellmeister!

Dieser unerwartete Erfolg, den der bis vor kurzem gänzlich unbekannte dreißigjährige Künstler über Mitbewerber von klingendem Namen errang, mußte natürlich Aufsehen erregen und Neid und Mißgunst wachrufen. Zunächst war davon zwar noch nichts zu fühlen. Mit feurigem Mut und den kühnsten Erwartungen nahm Wagner seine Tätigkeit auf. Daß er sein Ziel nicht niedrig gesteckt hatte, zeigt sein Ausspruch: „Durch den Reichtum der hier vorgefundenen Mittel dazu begeistert, habe ich mir nun die schöne Aufgabe gestellt, Webers Werk fortzusetzen, d. h. Dresden musikalisch emanzipieren zu helfen, dem Philisterismus übers Ohr zu hauen, den Geschmack des Publikums für das Edle auszubilden und somit seine Stimme geltend zu machen.“ Zunächst hatte man höheren Orts für sein Streben auch volles Verständnis und ging auf seine Wünsche bereitwillig ein. „Es ist mir unverhohlen erklärt worden, daß man von mir eine echt künstlerische Reorganisation des hiesigen Musikwesens erwarte, und infolgedessen werden alle von mir gemachten Vorschläge unbedingt angenommen. Damit meine Zeit aber auch nicht so sehr durch Beschäftigung in Anspruch genommen werde, ist jetzt noch ein Musikdirektor angestellt worden. Mehr kann ich nicht verlangen.“ Dieser Helfer war August Röckel, mit dem Wagner bald enge Freundschaftsbande verknüpften. Ihnen entgegen stand der bisherige erste Kapellmeister Reißiger. Der herzlich unbedeutende Durchschnittskapellmeister fühlte sich durch die Zugluft, die plötzlich mit dem Eintritt seiner Kollegen die seitherige ruhige Gemütlichkeit zu stören begann, beunruhigt und ganz von selbst zur Gegnerschaft gedrängt. Um ihn scharte sich bald alles, was den Bestrebungen Wagners feindlich gegenüberstand, und Reißiger wurde von der Opposition stets gegen Wagner ausgespielt und seine Bedeutung dadurch künstlich hochgeschraubt.

Noch ehe sich Wagners Anstellung entschieden hatte, war der Fliegende Holländer in Szene gegangen und hatte lebhaften Erfolg errungen. Aber es war nur ein äußerer Sieg. Eigentlich wußte das Publikum, das eine Oper nach Art des Rienzi erwartet hatte, mit dem Werk nichts anzufangen; es konnte dieses aus inneren Kämpfen seines Schöpfers hervorgegangene Musikdrama nicht verstehen. Die Kritik, die sich durch den Erfolg des Rienzi anfangs hatte mitreißen lassen, schlug jetzt plötzlich in erbitterte Feindschaft um, und namentlich die böswilligen Berichte nach außerhalb traten der Verbreitung der Wagnerschen Opern hindernd in den Weg. „Meine Freunde waren betreten über diesen Erfolg; es lag ihnen fast nur daran, seinen Eindruck sich und dem Publikum zu verwischen, und zwar durch eine feurige Wiederaufnahme des Rienzi. Ich selbst war verstimmt genug, um zu schweigen und den Fliegenden Holländer unverteidigt zu lassen." Rienzi, der jetzt häufig der langen Dauer wegen auf zwei Abende verteilt gegeben wurde, beherrschte nach wie vor das Repertoire, während der Holländer nach vier Vorstellungen abgesetzt wurde, um, solange Wagner in Dresden tätig war, nie wieder aufzutauchen! Wagner geriet unter diesen Eindrücken bei der Wahl seiner Arbeiten von neuem in ein Schwanken, das durch seine Beziehungen zur Schröder-Devrient noch vermehrt wurde. Die geniale Künstlerin hatte ihn durch die Verkörperung seiner Senta von neuem derart begeistert, daß sich in ihm der Wunsch regte, eigens für sie ein Werk zu schaffen, das zugleich auch dem Geschmack des Publikums entgegenkäme. Er griff auf seinen früheren Entwurf: Die Sarazenin zurück und führte den Text jetzt szenisch fertig aus. Doch die Künstlerin konnte sich nicht für den Stoff begeistern, und Wagner, der ihm inzwischen auch selbst — zunächst ganz instinktiv — fremder geworden, gab den Plan auf. Äußere Umstände wirkten hierbei entscheidend mit. Die von Wagner erhoffte rasche Verbreitung seiner Werke auf anderen Bühnen blieb aus oder brachte nur Mißerfolge. So fand der Rienzi in Hamburg eine laue Aufnahme, und der Holländer wurde in Berlin durch die von Meyerbeer beeinflußte Kritik erbarmungslos abgekanzelt und verschwand schnell vom Repertoire. Einzig der alte Spohr in Kassel trat lebhaft und erfolgreich für das Werk ein. Mit dem glänzenden Debut Wagners in Dresden und seinem dort zunächst noch fortwährend sich steigernden Ansehen standen diese wiederholten Fehlschläge in merkwürdigem Kontrast. Es waren zwar überall einige Wenige, die, von dem Genius in Bann geschlagen, begeistert für ihn eintraten; aber die große Menge verharrte, befangen unter dem Einfluß der Kritik, kühl ablehnend. Wagner wandte sich, da er fühlte, daß die Mehrzahl der Theaterbesucher ihm nicht zu folgen vermochte, immer ausschließlicher an den kleinen Kreis derer, die ihn verstanden. Das Opernhafte trat daher in seinen Werken

mehr zurück und das von ihm später bewußt geschaffene Kunstwerk entwickelte sich, vorerst noch rein gefühlsmäßig, immer klarer. Der Circulus vitiosus bestand darin, daß Wagner sich desto weiter von der Verständnismöglichkeit des Publikums entfernte, je mehr er erkennen mußte, daß er auf seine Teilnahme angewiesen war. Das Genie, das eine allmähliche Entwicklung nicht kennt, überwand eben in Augenblicken Entwicklungsstadien, zu deren Durchschreitung die Masse Jahrzehnte bedurfte. In diesem Zwiespalt liegt die tiefe Tragik von Wagners kämpfereichem Leben.

Aus solchen Stimmungen heraus erwuchs der Tannhäuser. „Es war eine verzehrend üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt, als ich die Musik des Tannhäuser entwarf und ausführte. Meine wahre Natur, die mir im Ekel vor der modernen Welt und im Drange nach einem Edleren und Edelsten ganz wiedergekehrt war, umfing wie mit einer heftigen und brünstigen Umarmung die äußersten Gestalten meines Wesens, die beide in einen Strom: höchstes Liebesverlangen mündeten. Mit diesem Werke schrieb ich mir mein Todesurteil: vor der modernen Kunstwelt konnte ich nun nicht mehr auf Leben hoffen. Dies fühlte ich; aber ich wußte es noch nicht mit voller Klarheit."

Inzwischen hatte Wagner die sich in Dresden gestellte Aufgabe energisch in Angriff genommen. Zunächst galt sein Reformbestreben dem Orchester. Hier räumte er mit dem Schlendrian auf und erweckte durch seinen lebendigen Vortragsstil alte Opern, namentlich deutsche Werke, die man ungerechterweise im Archiv verstauben ließ, oder als unmöglich verschriene, an deren Studium man aus Bequemlichkeit nicht herangehen wollte, zu ungeahnter Wirkung. Das Geheimnis seiner Vortragskunst enthüllte Wagner später in seiner Schrift „Über das Dirigieren", auf die schon hier verwiesen werden muß. Neben der Oper übernahm er auch die Leitung des Männergesangvereins „Liedertafel", was insofern von Bedeutung für ihn wurde, als er hierdurch Veranlassung zu einigen Gelegenheitskompositionen fand. So hatte ein Festgesang, den Wagner auf Wunsch des Königs zur Enthüllung des Denkmals August I. komponiert hatte, lebhaften Anklang gefunden, und seine biblische Szene Das Liebesmahl der Apostel, von einem Männerchor von 1200 Sängern vorgetragen, bildete den Glanzpunkt des großen Gesangsfestes aller sächsischen Männergesangvereine in Dresden. Ein anderes Mal hatte er zur Rückkehr des Königs aus England seiner aufrichtigen Zuneigung zu seinem Fürsten Ausdruck verliehen in dem für Männerchor gesetzten Hymnus: „Gruß seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten". Die Kritik erhob bei Wagners Dirigentenleistungen ein großes Geschrei über den Bruch der Traditionen, konnte aber seine Erfolge nicht hindern. Anders war dies leider bei seinen

Opernreformbestrebungen. Sein Wunsch, im Repertoire die deutsche Oper mehr zu ihrem Recht kommen zu lassen und die italienisch-französische Richtung zurückzudrängen, stieß auf zähen Widerstand. Da Wagner auch bei seiner Behörde hierfür keine genügende Unterstützung fand, wurde ihm die Operntätigkeit bald verleidet. Zum ersten wirklichen Konflikt mit seinem Vorgesetzten, dem Intendanten Lüttichau, kam es, als Wagner begeistert für den Plan einer Überführung der Leiche Webers von London nach Dresden eintrat. Er hielt dies für eine Ehrenpflicht der deutschen Nation und ließ sich durch nichts von seiner Propaganda abhalten. Als schließlich Mitte Dezember 1844 die Leiche in Dresden eintraf, wurde sie in feierlichem Zuge unter den Klängen eines von Wagner nach zwei Motiven aus „Euryanthe" komponierten Trauermarsches eingeholt. Anderen Tages fand die Beisetzung in heimischer Erde statt. Mit ergreifenden Worten gedachte Wagner hierbei dieses urdeutschen Meisters, und ein von ihm gedichteter und komponierter Weihegesang beschloß die erhebende Feier. —

In der Oper verlief der Winter wieder recht unerfreulich, aber die schon mehrfach unterbrochene Komposition des Tannhäuser gelangte wenigstens inzwischen zum Abschluß. Das Werk war in Dresden bereits angenommen und sollte zu Beginn der neuen Spielzeit in Szene gehen. Den Sommer verbrachte Wagner zur Kur in Marienbad. Obwohl er sich vorgenommen hatte, hier ausschließlich zu „faulenzen", beschäftigten ihn doch wieder neue Pläne. Zum erstenmal machte sich bei ihm eine seinem Naturell eigentümliche Heiterkeit auch in künstlerischer Hinsicht merklich geltend. Mit fast willkürlicher Absichtlichkeit hatte er beschlossen, nach dem Tannhäuser eine komische Oper zu schreiben, von der er sich beim Publikum Erfolg versprach. Als ein beziehungsvolles Satyrspiel sollten sich dem „Sängerkrieg auf Wartburg" die Meistersinger von Nürnberg anschließen. In kurzer Zeit war eine vollständige Skizze des Plans aufgezeichnet. Kaum hatte er sie aber niedergeschrieben, da ließ es ihm keine Ruhe, seinen früheren Plan, den Lohengrin auszuführen. „Meine Natur reagierte in mir augenblicklich gegen den unvollkommenen Versuch, durch Ironie mich des Inhalts der Kraft meines Heiterkeitstriebes zu entäußern, und ich muß diesen Versuch jetzt als die letzte Äußerung des genußsüchtigen Verlangens betrachten, das mit einer Umgebung der Trivialität sich aussöhnen wollte." Lohengrin behauptete das Feld, und mit dem fertigen Entwurf kehrte Wagner nach Dresden zurück, um dort die Proben zum Tannhäuser sogleich in Angriff zu nehmen. Mit großen Hoffnungen war man an dieses Werk herangegangen, doch die Aufführung, bei der diesmal Tichatschek der Titelrolle keineswegs gerecht wurde, brachte eine bittere Enttäuschung. Das Publikum vermochte nicht zu folgen, und die

Kritik hatte erst recht kein Verständnis für das Neue dieser Kunstrichtung. Die Forderung, die Wagner im Tannhäuser aufstellte, ging gerade auf das Entgegengesetzte der älteren Opern, bei denen der Sänger alles bedeutete und der Darsteller nebensächlich war, er dagegen verlangte in erster Linie einen Darsteller. Das Drama war ihm der Kernpunkt. Hierin konnte ihm weder Tichatschek, noch weniger das Publikum folgen. Als daher Wagner nach der ersten Vorstellung aus Rücksicht auf den Sänger das große Finale des zweiten Aktes, den Höhepunkt des ganzen Tannhäuserdramas und den Schlüssel zum richtigen Verständnis des Werkes, strich, entsagte er zugleich jeder Hoffnung, den Tannhäuser jemals so, wie er ihn geschaffen, zur Geltung zu bringen. Die plötzliche Erkenntnis seiner völligen Einsamkeit und der gänzlichen Unmöglichkeit, unter den gegenwärtigen Zuständen sich durchzusetzen, wirkte auf ihn niederschmetternd. Daß die Oper in ihrer verstümmelten Gestalt sich doch schließlich in Dresden auf dem Repertoire behauptete, konnte ihn über die wahre Sachlage nicht täuschen. Der erneute Fehlschlag seines Werkes bedrohte Wagner auch finanziell mit einer Katastrophe. Er hatte in der sicheren Hoffnung, daß seine Werke über alle bedeutenderen Bühnen gehen würden, die Partituren seiner drei Schöpfungen auf eigene Kosten herstellen lassen. Die geringe Nachfrage brachte ihn nun in große Notlage. Ein vom Theater erbetener Vorschuß verhütete diesmal noch das Schlimmste. „Nur mit äußerster Mühe und Not kann ich mich dem Gerede einer Stadt wie Dresden gegenüber mit halbwegem Anstand aufrechterhalten, daß ich mich oft glücklich priese, wenn ich wüßte, wie ich ohne Aufsehen zu erregen, mir zwanzig Taler verschaffen könnte. Es ist nicht alles Gold, was glänzt."

Ein Lichtblick in der verzweifelten Verfassung war für Wagner die Aufführung von Beethovens IX. Symphonie im Palmsonntagskonzert. Er mußte gegen eine heftige Opposition kämpfen, als er dieses „unsinnige, langweilige" Werk in Vorschlag brachte. Mutig trat er allen Angriffen und Intrigen entgegen und suchte durch ein „Programm" das Publikum auf das Werk vorzubereiten. Die mit ungeheurer Spannung erwartete Aufführung brachte Wagner einen vollständigen Triumph. Das bis dahin als unaufführbar geltende Werk übte tiefe Wirkung aus und wurde künftig alljährlich wiederholt. Wagner hatte als erster den Bann gebrochen und sich dadurch ein dauerndes Verdienst erworben. Dieser grandiose Erfolg zeigte ihm von neuem deutlich, was er in seiner Kapellmeisterstellung alles leisten könnte, wenn nicht stets sein Streben behindert würde. Er beschloß jetzt „noch einmal alle seine in Dresden gewonnenen Erfahrungen und Einsichten zu einer klaren und beweiskräftigen Darlegung auszuarbeiten". Drei Monate verwandte er auf diese Arbeit und reichte sie seinem Intendanten mit der Aufschrift:

Die Königliche Kapelle betreffend ein. In einem Begleitschreiben erbot er sich auch für die Oper einen entsprechenden Reorganisationsplan auszuarbeiten. Man verzichtete jedoch auf seine Mitwirkung. Lüttichau schob die Sache zunächst absichtlich hinaus und erteilte schließlich, auf Wagners Drängen, nach Jahresfrist einen ablehnenden Bescheid. Wagner zog sich von jeder eigenen Mitarbeit an dem Theater vollständig zurück und beschränkte sich auf seine notwendigste Pflichterfüllung. Er kannte nur noch den einen Wunsch, loszukommen aus dieser demütigenden Lohnarbeit; doch seine pekuniäre Lage erlaubte das nicht. „Ich bin so voll der tiefsten Verachtung unseres jetzt herrschenden Theaterwesens, daß ich, indem ich fühle, jetzt es nicht bessern zu können, keinen heißeren Wunsch habe, als mich ganz davon lossagen zu dürfen, und ich habe es als einen wahren Fluch zu betrachten, daß mein ganzer produktiver Drang sich der dramatischen Formung zugewendet hat, weil ich in der elenden Beschaffenheit unserer Theater die völligste Verhöhnung meiner Bemühungen erblicken muß." Die Arbeit am Lohengrin — während der Sommermonate 1846 hatte Wagner in Großgraupe die musikalischen Skizzen begonnen — bot ihm Trost in seiner unfreiwilligen Einsamkeit.

Das Repertoire brachte für ihn wenig Erfreuliches. Er sah sich sogar genötigt, in einem Artikel „Künstler und Kritiker" im Dresdener Anzeiger sich gegen die absichtliche Verdächtigung seiner Dirigententätigkeit zur Wehr zu setzen. Nur an einer Aufführung von Glucks Iphigenie in Aulis, die er mit zärtlicher Liebe und Sorgfalt überarbeitet und mit einem wirkungsvollen dramatischen Schluß versehen hatte, und der Wiederaufnahme seines Tannhäuser mit verändertem Finale des dritten Aktes war er mit dem Herzen beteiligt. Alles andere erschien ihm als qualvolle Mußarbeit. Der in diese Zeit fallende Mißerfolg des Rienzi in Berlin ließ Wagner von neuem wieder deutlich erkennen, daß er sich nur von einer Umwandlung der Theaterzustände vom Grund aus eine Fortentwicklungsmöglichkeit der Kunst erwarten dürfe. Nicht Reformation konnte hier helfen, nur noch Revolution, Umsturz alles Bestehenden auf künstlerischem Gebiet, — allerdings, wie er glaubte, auf friedlichem Wege. Er wandte sich nun wieder mit regster Teilnahme dem Theater zu und arbeitete einen umfangreichen detaillierten Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters aus. Diesen reichte er aber nicht seinem Chef ein, von dem er ja nach allem Bisherigen kein Verständnis erwarten durfte, sondern dem Kultusminister, der ihn bei den bevorstehenden politischen Umwälzungen als Regierungsantrag durchsetzen sollte. Dieser riet ihm jedoch ab und verwies ihn an die Abgeordneten selbst, die er eher als die Regierung für den Plan gewinnen könne. Hiermit kam Wagner zum erstenmal in direkte Fühlung mit den politischen Faktoren der damaligen Zeit. Inner-

lich war er zwar längst Anhänger der Revolution, die er für eine unvermeidliche Notwendigkeit hielt. Er war aber nur aus rein künstlerischen Gründen Revolutionär, da er sich nur aus einer allgemeinen Umwälzung die Möglichkeit der Verwirklichung seiner künstlerischen Pläne versprach. Mit den rein politischen Strömungen seiner Zeit war er noch nicht in Verbindung. Es standen sich damals hauptsächlich zwei Richtungen gegenüber: die demokratische Fortschrittspartei, die sehr zur Republik neigte und sich zu dem sogenannten „Vaterlandsverein" zusammengeschlossen hatte, und der monarchisch gesinnte sogenannte „deutsche Verein". Wagners intimer Freund Röckel war einer der eifrigsten Mitglieder des Vaterlandsvereins und durch ihn wurde er zum Beitritt bewogen. Hier hoffte Wagner die Genossen seiner künstlerischen Ideen zu finden. Wie schlecht er, der Künstler, in die Schar dieser rein politischen Heißsporne paßte, mußte er sehr bald erkennen, und die von ihm gemachte Wahrnehmung der in den einzelnen Gruppen selbst herrschenden Unklarheit über das Wesen und den Inhalt der Revolution veranlaßten ihn, sogar öffentlich gegen die bloß politisch formelle Auffassung der Revolution und für die Notwendigkeit, daß ihr rein menschlicher Kern deutlich ins Auge gefaßt werde, sich auszusprechen. In einem Aufsatz: Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtum gegenüber?, der im Dresdener Anzeiger erschien, suchte er seine ideale Auffassung einer Revolution klarzulegen und zu beweisen, daß das Königtum in einer echten Republik wohl bestehen könne. Diesen Artikel las er anderen Tages in einer Versammlung des Vaterlandsvereins vor. Daß er mit seinen zumal in damaliger Zeit etwas phantastischen Erörterungen sich keine Freunde warb, ist begreiflich, und der Künstler wandte sich daher zunächst enttäuscht wieder von dem politischen Treiben ab. In Hofkreisen aber hatte das Auftreten Wagners in der Öffentlichkeit stark verstimmt, und es erwuchsen ihm jetzt neue Schwierigkeiten in seiner Stellung. Schon sein enger Verkehr mit Röckel, der wegen seiner politischen Gesinnung bereits aus seinem Amte entlassen worden war, wurde ihm übel vermerkt. Sein nach außen ungestillter Drang verzehrte sich wieder in künstlerischen Entwürfen. Der Lohengrin war bereits beendet und in Dresden angenommen. Noch während der Arbeit beschäftigten ihn zwei neue Gestalten: Siegfried, in dem er den freien Menschen in seiner Naturkraft ersah, und Kaiser Friedrich Rotbart, der ihm gewissermaßen als die geschichtliche Wiedergeburt des altheidnischen Siegfried erschien. Zur Wahl des geschichtlichen Stoffes, der allerdings keine historische Oper, sondern ein gesprochenes Drama werden sollte, bewogen ihn zunächst die Bewegungen der Zeit, die, auf ein politisch geeinigtes Deutschland hinzielend, für den im Kyffhäuser schlummernden Nationalhelden besondere Sympathie hegen

mußte. Schon war die fünfaktige Skizze entworfen, als Wagner die Unmöglichkeit seines Planes erkannte. Aus dem Wettstreit war auch diesmal der Mythos als Sieger über die Geschichte hervorgegangen. Friedrich Rotbart wurde durch die Sagengestalt Siegfrieds verdrängt, an der Wagner sein Problem weit allgemeiner lösen konnte, als in den von der Geschichte eng gesteckten Grenzen. Über den Zusammenhang der beiden Stoffe gab er sich Aufschluß in einer Abhandlung: Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage und entwarf im Anschluß daran einen großzügigen Plan: den Nibelungen-Mythos, dessen letzten Teil, Siegfrieds Tod, er vollständig dichterisch ausführte. Diese Entscheidung ist insofern von besonderer Wichtigkeit, als sie nicht, wie früher bei dem Schwanken zwischen Sarazenin und Tannhäuser, lediglich dem Gefühl nach erfolgte, sondern weil sie nach reifster Überlegung gefällt wurde aus der Erkenntnis, daß der Wort-Tondichter nur eines zu schaffen habe: „das von aller Konvention losgelöste rein Menschliche".

Es beginnt hiermit in Wagners künstlerischer Entwicklung die Periode des bewußten künstlerischen Wollens. Wagner konnte damals natürlich noch nicht hoffen, ein Werk wie seinen Siegfried vor die Öffentlichkeit zu bringen; schon die vorhandenen Darstellungsmittel waren hierfür gänzlich ungeeignet. Aber er litt unsagbar unter dieser vereinsamten traurigen Stellung als Künstler; und nur durch neue Entwürfe konnte er sich betäuben. Es drängte ihn etwas zu dichten, das sein schmerzliches Bewußtsein der Gegenwart verständlich machen könne, und er schaffte seiner empörten Stimmung Luft in dem Entwurf zum Jesus von Nazareth. „Es reizte mich die Natur Jesus, wie sie unserem der Bewegung des Lebens zugewandten Bewußtsein deutlich geworden ist, in der Weise darzutun, daß das Selbstopfer Jesus nur die unvollkommene Äußerung desjenigen menschlichen Triebes sei, der das Individuum zur Empörung gegen eine lieblose Allgemeinheit drängt, zu einer Empörung, die der durchaus einzelne allerdings nur durch Selbstvernichtung beschließen kann, die gerade aus dieser Selbstvernichtung heraus aber noch ihre wahre Natur dahin kundgibt, daß sie wirklich nicht auf den eigenen Tod, sondern auf die Verneinung der lieblosen Allgemeinheit ausging." Das Problem war also durchaus modern gefaßt, aus der persönlichen Lage entsprungen. In den politisch-freiheitlichen Regungen der von den Römern geknechteten Juden klingen die gärenden Strömungen des Jahres 1848 lebhaft an. Doch ein klarer Blick auf die äußere Welt mußte Wagner belehren, daß auch dieser Plan keine Verwirklichungsmöglichkeit besäße; er gab ihn auf und wandte sich mit Ekel von jeder künstlerischen Produktion ab. Ein unerwarteter Schlag hatte ihn darin noch bestärkt: die Dresdener Oper lehnte plötzlich den Lohengrin, für den bereits die Dekorationen in Auftrag gegeben waren, ohne Angabe näherer

Gründe ab, und auch seine früheren Werke verschwanden jetzt dauernd vom Repertoire. Dies war ein Streich der gegen die immer gefahrvoller drohende Revolution damals besonders stark einsetzenden Reaktion. Wagner schwieg, aber er litt unter dieser Demütigung, die ihm von neuem die ganze Niedertracht und Unwürdigkeit der bestehenden Zustände vor Augen führte, unsäglich. Es drängte ihn erneut in die Schar der Revolutionäre. Daß eine neue, bessere Zeit unmittelbar bevorstehe, davon war er fest überzeugt, und die Revolution, hoffte er, sei ihre Morgenröte. Das Politische war ihm dabei nebensächlich, das Soziale, die Umwälzung der Gesellschaftsordnung — das lockte ihn. Seine beiden in Röckels revolutionären „Volksblättern" erschienenen Aufsätze: Der Mensch und die bestehende Gesellschaft und sein Hymnus: Die Revolution zeigen deutlich, wie fremd die ideale Schwärmerei Wagners der nüchternen Realität gegenüberstand. Durch Röckel und die ihn faszinierende Erscheinung des Russen Bakunin, eines Hauptanführers der Revolutionäre, war Wagner in die Bewegung hineingerissen worden, sein leicht entzündbarer Enthusiasmus und sein lebhaftes Temperament hatten ihm die kritische Überlegung geraubt. Sonst hätte er leicht erkennen müssen, wie wenig im Grunde die ganze Achtundvierziger-Bewegung mit seinen Plänen gemein hatte, und daß für ihn, selbst im Falle des Gelingens, gar nichts daraus gewonnen werden konnte. Es war eine verhängnisvolle Selbsttäuschung. Daß Wagner durch Röckel von den Plänen und Vorbereitungen des Aufstandes in Sachsen gewußt hat und dadurch nach dem Gesetzesparagraph mitschuldig war, steht außer Frage. Wieweit er sich tatsächlich an der Revolution beteiligt hat, ist nicht einwandfrei klargestellt; fest steht nur, daß er im Übereifer und in künstlerischem Fanatismus Unüberlegtheiten beging, die ihm nach der Niederwerfung des Aufstandes gefahrvoll werden konnten und seinen zahlreichen Gegnern willkommenen Grund gaben, gegen ihn vorzugehen. Wagner zog es daher vor, von Chemnitz, wohin er seine Frau und sich bei seinem Schwager in Sicherheit gebracht hatte, nicht wieder nach Dresden zurückzukehren, sondern sich dem von seiten der Reaktion über Sachsen unbarmherzig niedergehenden Strafgericht durch die Flucht zu entziehen.

So hatte ihn ein äußerer Umstand aus den qualvollen Fesseln seines Dresdener Amtes gelöst, und wenn Wagner auch zunächst Jahren bitterer Not und Kämpfen entgegenging, so war doch seine Freiheit als Künstler dadurch nicht zu teuer erkauft. Er selbst jubelt auf und denkt nur mit Schaudern an die Dresdener Jahre zurück. „Mit nichts kann ich das Wohlgefühl vergleichen, das mich durchdrang, als ich mich frei fühlte, frei von der Welt marternder, stets unerfüllter Wünsche, frei von den Verhältnissen, in denen diese Wünsche meine einzige, verzehrende Nahrung gewesen waren! Als mich,

den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgendwelcher Art, als ich jede Hoffnung, jeden Wunsch auf diese jetzt siegreiche Welt hinter mich geworfen, und mit zwangloser Unumwundenheit laut und offen ihr zurufen konnte, daß ich, der Künstler, sie, diese so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgte Welt aus tiefstem Grund des Herzens verachte, da fühlte ich mich zum ersten Male in meinem Leben durch und durch frei, heil und heiter, mochte ich auch nicht wissen, wohin ich den nächsten Tag mich bergen sollte, um des Himmels Luft atmen zu dürfen."

DAS SCHWEIZER EXIL 1849—1859

Die erste Station auf Wagners abenteuerlicher Flucht war das kleine Weimar. Hier hoffte er durch Franz Liszt auf tatkräftige Hilfe. Die Wege der beiden Künstler hatten sich bereits mehrfach gekreuzt. Die erste Begegnung in Paris im Oktober 1840 hatte mit einem schrillen Mißklang geschlossen. Der durch ärmlichste Notarbeiten geknechtete, völlig unbekannte junge Musiker spielte in der großen Menge der täglich bei dem gefeierten Pianisten ein- und ausgehenden Besucher natürlich keine Rolle. Liszt war ihm, wie jedem, freundlich entgegengekommen — das war aber auch alles gewesen. Wagner, der sich von seiner Begegnung mit dem allmächtigen Kunstbeherrscher viel versprochen hatte, schied enttäuscht und erbittert. Der innere Groll gegen den vom Glück begünstigten Rivalen, in dem er instinktiv einen Feind sah, hatte sich wenig später in seinen Berichten für die Dresdener Abendzeitung über Liszts Konzerte in Paris entladen. Er spricht in absichtlicher Verkennung der Künstlerschaft Liszts von ihm nur als dem „Bankier". Diese abfälligen Äußerungen, die Wagner anderen Bekannten gegenüber mehrfach wiederholte, waren Liszt mit der Zeit zu Ohren gekommen. Betroffen, von einem Menschen, den er fast gar nicht kannte, so mißverstanden worden zu sein, waren ihm zarte Zweifel, er könne Wagner vielleicht doch irgendwie verletzt haben, aufgestiegen, und seine vornehm ritterliche Natur hatte sich dagegen gesträubt, diese zufällig entstandene Disharmonie fortbestehen zu lassen. Er war mit rührender Sorgfalt bemüht, seinem Gegner Achtung abzunötigen, und unterließ nirgends, für den Rienzi, den er auf der Durchreise in Dresden gehört, Freunde zu werben. Wagner war anfangs diesen Annäherungsversuchen mit Erstaunen gefolgt, und einzig die Hoffnung, aus Liszts wertvoller Protektion für die Verbreitung

seiner Werke Nutzen zu ziehen, ließ ihn auf einen Verkehr eingehen. So waren die beiden Künstler allmählich in Beziehungen getreten, ohne sich allerdings menschlich näher gekommen zu sein. Erst das Jahr 1848 hatte hier die entscheidende Wendung gebracht. In Liszts Leben war der bedeutende Umschwung eingetreten: die glänzende Virtuosenerscheinung, deren Ruhm sich in unaufhaltbarem Siegeszuge den ganzen Erdball erobert hatte, versank plötzlich, einem Meteor gleich, vor den erstaunten Blicken der Welt, die solch einen freiwilligen Verzicht nicht zu fassen vermochte. Der Künstler zog sich aus dem rauschenden Getriebe seiner Virtuosenzüge in das stille Weimar zurück, um hier an der Seite einer geliebten Frau, der Fürstin Wittgenstein, Ruhe zu ernstem Kunstschaffen zu finden. In Dresden, im Hotel de Saxe, war Liszt Ende März 1848 mit Wagner zusammengetroffen, und hier war es, „wo ihm sein Genius aufleuchtete", wo sich der Freundschaftsbund der beiden fürs Leben schloß.

Liszt blieb zunächst der stets gebende Teil; mit seltenem Opfermut trat er für die Kunstrichtung des Freundes, deren tiefe Bedeutung sein kongenialer Scharfblick sofort erkannt hatte, ein. Seine erste Freundestat gipfelte in dem kühnen Wagnis, den bisher nur in Dresden aufgeführten Tannhäuser im kleinen Weimar herauszubringen und damit für die Verbreitung des Wagnerschen Werkes eine Bresche zu schlagen. Wagner konnte der am 16. Februar 1849 stattfindenden Aufführung nicht beiwohnen, da er es, wie die Dinge damals in Dresden für ihn standen, nicht hätte wagen dürfen, „seinen Peiniger" (Intendant v. Lüttichau) „mit irgendeiner Bitte, wie der um einen kleinen Urlaub, anzugehen". Doch er hatte sein Kommen in nahe Aussicht gestellt. Schneller als er gedacht, sollte es sich verwirklichen. Die Revolution war in Dresden ausgebrochen, und ihre Entwicklung ließ es, wie wir bereits gesehen, Wagner dringend rätlich erscheinen, nicht nach Dresden zurückzukehren. Liszt mußte jetzt Rat schaffen! Als steckbrieflich verfolgter Flüchtling stand Wagner unerwartet am Morgen des 13. Mai vor dem besorgten Freund. Zunächst bot die Altenburg, der Wohnsitz der Fürstin Wittgenstein, sichern Schutz. Als aber durch das Bekanntwerden des Steckbriefes die Gefahr gesteigert war, wurde Wagner, bis alle nötigen Vorbereitungen zur Flucht getroffen werden konnten, auf dem Weimar naheliegenden Kammergute Magdala verborgen. Auf Liszts Rat sollte er sich nach Paris begeben und dort versuchen, mit seiner Hilfe eine eigens für die französische Metropole zu komponierende Oper zum Erfolg zu steuern. Belloni, der jetzt dort lebende frühere Sekretär Liszts, würde ihm als ortskundiger Helfer zur Seite stehen. Mit einem durch Liszt aufgetriebenen, für Zürich lautenden Paß eines Dr. Widmann versehen, trat Wagner am 24. Mai seine gefahrvolle Reise an. Nach vier auf-

regungsreichen Tagen traf er glücklich, als auch eine letzte, ihm bange Stunden verursachende Paßrevision am Bodensee gefahrlos vorübergegangen war, in Zürich ein und stand endlich auf sicherm Grund und Boden.

Nach kurzem Verweilen setzte er die Reise nach Paris fort, um dort, obwohl er selbst die Zwecklosigkeit dieser Bemühungen bereits voraussah, Liszt zuliebe zu versuchen, dessen Pläne zu verwirklichen. Doch das Pariser Leben lastete bald schwer auf ihm, im Sturm ließ sich nichts erreichen. Zum Arbeiten aber konnte er hier die nötige Ruhe und Sammlung nicht erlangen. Er sehnte sich nach einem Platz, wo er mit seiner Frau in eigener Häuslichkeit ungestört seine neue Oper für Paris komponieren könnte. Hierfür hatte er Zürich im Auge. Liszt half wieder mit dem nötigen Geld aus und ermöglichte es, daß Wagner dorthin übersiedeln und auch seine Frau, die noch in Dresden weilte, mit einem Teil des Mobiliars nachkommen lassen konnte. Bis zu Minnas Eintreffen beherbergte ihn sein Würzburger Jugendfreund Alexander Müller, der in Zürich als Musikdirektor in einfachen Verhältnissen lebte. Außer diesem selbst bildeten seinen Umgang ein Schüler Müllers: Wilh. Baumgartner, „tüchtiger, offener Kopf, heiterer, ungemein gutmütiger und lernbegieriger Mensch" — und Jacob Sulzer, „erster Staatsschreiber des Kantons, philosophisch fein gebildeter Verstand, nobel, zuversichtlich, fernsehender Radikaler". Nach langem Zögern traf endlich Minna bei ihrem ungeduldig wartenden Gatten ein, und die nach viermonatlicher Trennung glücklich Vereinten bezogen eine bescheidene Parterrewohnung am Zeltweg in den hinteren Escherhäusern. So sehr ihn aber auch seine Freunde, die sein Handeln nicht begreifen konnten, drängten, sich aus der äußeren Notlage, in die ihn seine Flucht wieder gebracht hatte, durch einen Pariser Erfolg zu befreien — Wagner konnte sich nicht dazu verstehen. Ein hierzu geeignetes Werk hätte er nur unter völligem Verzicht auf sein künstlerisches Streben, auf sein Ideal „anfertigen" können; und zu solchen Konzessionen an die „Lumpen- und Handwerkerwirtschaft" konnte ihn nichts bewegen. Lieber wollte er zugrunde gehen. Für Werke aber, wie er sie zu schaffen wünschte, war die Zeit nicht reif. „Für viel wichtiger als Opern schreiben und immer wieder Opern schreiben, nach denen kein Hahn kräht", hielt er es daher, „sich öffentlich über die künstlerischen Zustände auszusprechen; über den Grund und den Zusammenhang der Umstände nachzudenken, die jedes redliche begeisterte Streben, sei es in der Kunst oder worin es sonst wolle, jetzt gänzlich erfolglos bleiben lassen. Hierüber nachdenken heißt: sich gegen diesen ganzen Zusammenhang empören. Ehe ich in meinem unmittelbaren künstlerischen Produzieren fortfahre, muß ich mich selbst und diejenigen, die sich für mein künstlerisches Wesen interessieren, müssen mit mir sich einmal zu einer präzisen Verständigung herbeilassen, sonst

tappen wir alle zusammen ewig in einem widerlichen Halbdunkel herum, das schlimmer ist als die absolute bornierte Nacht, in der man gar nichts sieht und nur an der altgewohnten Geländerhandhabe sich frommgläubig weiterkrampt."

Das Fehlschlagen der auf die Revolution gesetzten Hoffnungen hatte auf Wagner wie ein aufklärendes Gewitter gewirkt, das die schwüle, dunstige Atmosphäre zerriß, das Phantastische in ihm aufhellte und an Stelle eines Nebelgebildes einen sicheren, wirklich beschreitbaren Pfad eröffnete. „Es gibt eine Kraft in uns, die unwiderstehlich das von uns abstößt, was unserer Natur fremd und unerträglich ist; das ist der Ekel. Der Stärke, in der ich diese Kraft empfand, danke ich es, daß ich nun auch von dem letzten Wahne vollständig geheilt bin." Aus seinem bisherigen Streben nach Reform der bestehenden Kunst, für die er schließlich nur durch eine vorhergehende Umwälzung des Publikums eine Möglichkeit ersehen konnte, geht jetzt das ungestüme Verlangen nach künstlerischer Revolution hervor. Es gilt nicht mehr, die Oper durch einen neuen Stil zu reformieren, sondern etwas ganz Neues zu schaffen: das Gesamtkunstwerk der Zukunft. „Meine Sache ist: Revolution zu machen, wohin ich komme. Doch das Kunstwerk kann jetzt nicht geschaffen, sondern nur vorbereitet werden, und zwar durch Revolutionieren, durch Zerstören und Zerschlagen alles dessen, was zerstörens- und zerschlagenswert ist." Wagner arbeitet jetzt nur noch für die Zukunft, und sein fester Glaube an sie gibt ihm die Kraft, den Kampf mit der Gegenwart aufzunehmen. Hiermit steht er ganz auf dem Boden und unter dem Einfluß Ludwig Feuerbachs und der Junghegelianer. Das ist natürlich nicht so zu verstehen, als ob Wagner den Inhalt seiner Schriften aus den Werken dieser Philosophen geschöpft hätte, aber diese, die er gerade zu jener Zeit innerer Gärung kennenlernte, ließen Gedanken, die in ihm nach Gestaltung rangen, feste Form gewinnen, liehen ihnen das äußere Gewand und beeinflußten ihre Entwicklung nach bestimmten Richtlinien. Zwei Grundelemente sind in Feuerbachs wie Wagners Anschauungen gleich vorherrschend: das anthropozentrische und das evolutionistische. Das „rein Menschliche" steht im Vordergrund aller Betrachtungen, und der feste Glaube an eine stetig fortschreitende Entwicklung der Menschheit, ein Optimismus im Hinblick auf die Zukunft ist ständig fühlbar. Alles Hoffen ist selbstverständlich nur auf Irdisches gerichtet, jede Transzendenz wird verneint, es herrscht krasser Atheismus, der sich häufig in heftigen Angriffen auf das Christentum Luft macht. (In den bisher veröffentlichten Briefen Wagners sind die hierhergehörigen Stellen meist getilgt.) An Stelle der Religion tritt die Liebe als schöpferische, bestimmende Weltkraft, die das Aufgehen der Individualität

in der Gemeinschaft bei dem Menschen der Zukunft herbeiführen wird. Auf sozialpolitischem Gebiet verneint Wagner in engem Anschluß an die Junghegelianer die gegenwärtigen staatlichen und gesellschaftlichen Zustände gänzlich und fordert einen utopistischen Zukunftsstaat. Doch diese Seite seiner Auslassungen, die in der ersten Schrift jener Periode Kunst und Revolution noch stark im Vordergrund steht, tritt bald mehr und mehr zurück zugunsten der rein künstlerischen Forderungen, wie sie in den Schriften Das Kunstwerk der Zukunft und Oper und Drama entwickelt werden. Früher hatte sich Wagner mit seinen Reformversuchen an einzelne gewendet (Regierung, Behörden u. a.), jetzt appelliert er an die Allgemeinheit, und er glaubt fest an die Wirkung seiner Schriften: „Jedes solche Heft muß allemal eine volle Kanonenladung enthalten, die auf irgendeinen morschen Turm losgelassen wird; ist der umgestürzt, so geht es das nächste Mal auf einen andern los, und so fort.“ Der agitatorische und provokatorische Charakter ist in allen Schriften dieser Zeit vorherrschend.

Mitten aus diesen mit zündender Gewalt aus der Künstlerseele Wagners zum Leben drängenden Aufzeichnungen, die den theoretischen Ausbau seines Kunstideals reflektieren, riß ihn das unablässige Drängen seiner Freunde, doch endlich mit dem Pariser Versuch Ernst zu machen. Auch Liszt glaubte ihn wiederholt daran mahnen zu müssen. Er unterstützte Wagner immer noch reichlich mit nötigen Geldmitteln, doch seine eigenen Verhältnisse hatten sich durch das gänzliche Entsagen der Virtuosenlaufbahn und durch die der Fürstin Wittgenstein bei ihrem Ehescheidungsprozeß drohende Vermögenskonfiskation selbst so unsicher gestaltet, daß ihn um die Zukunft des Freundes bangte. Wagner versprach sich zwar von dieser Eroberung von Paris gar nichts, er wußte aus den traurigen Erlebnissen der früheren Jahre nur zu genau, daß er in dem Lande der ihm verhaßten „Schnettereteng-Sprache“ nichts zu erwarten hatte, doch aus Dankbarkeit gegen seine Wohltäter mußte er nochmals seine künstlerische Überzeugung den Forderungen des Lebens zum Opfer bringen. Nachdem er den Plan eines „Achilleus“-Dramas bald wieder aufgegeben und die Unmöglichkeit, den „Jesus von Nazareth“ für Paris verwerten zu können, erkannt hatte, glaubte er in dem Sagenstoff Wieland der Schmied einen geeigneten Opernvorwurf gefunden zu haben. Mißmutig und nervös überreizt, traf Wagner schließlich Ende Januar 1850 im „modernen Babel“ ein. „Mein Aufenthalt in Paris gehört nun zu dem Allerniederträchtigsten, was je auf mich eingewirkt hat. Alles, was ich wußte und im voraus sah, traf buchstäblich ein. Mein Entwurf zu einer Operndichtung erschien mit vollem Rechte jedem lächerlich, der an die französische Sprache und die Pariser Oper dachte: Der Zustand dieser Oper selbst“ (Wagner hatte mit Grausen

Meyerbeers „Propheten" angehört) „und alle damit zusammenhängenden Eindrücke stellten mich mir selbst als wahnsinnig vor: endlich noch nicht einmal die Aufführung einer Ouvertüre zu ermöglichen" (Tannhäuserouvertüre) „— mein furchtbarer Ekel für die Banquier-Musik — dies alles brachte mich, da ich an der niederdrückendsten Nervenabspannung litt, in einen Zustand, der mich wahrlich nicht geeignet machte, mich mit entschuldigenden Erklärungen an diejenigen meiner Freunde zu wenden, die jetzt wahrscheinlich nur Pariser Jubel- und Sukzeßberichten von mir entgegensahen. Ich war am äußersten, denn alles war mir lieber, als ein Leben mit denjenigen fortzuführen, die gerade das, was meiner Natur das Allerwiderwärtigste ist, für das hielten, was mir das Allergesündeste wäre." Nach hartem inneren Kampf teilte er Liszt mit, daß er den Pariser Plan endgültig aufgegeben habe, möge sich die Zukunft auch so düster gestalten, wie sie wolle. Wie von einem Alp erlöst atmete er auf, obwohl die Sorge um das nackte Leben drohender als zuvor ihr Haupt emporreckte. Da strahlte — wie so häufig in Wagners Leben im Augenblick der herbsten Not — unerwartet ein Hoffnungsschimmer auf. Es wurde ihm unvermittelt eine feste Jahresunterstützung angeboten, die ihn in den Stand setzen sollte, unbehindert durch Geldsorgen seinen künstlerischen Zielen frei nachzugehen. Einer Dresdener Verehrerin seiner Kunst hatte er dieses Glück zu danken: Frau Julie Ritter, der Mutter seines Freundes Karl. Aus ihren eigenen, übrigens bescheidenen Mitteln hatte sie Wagner schon bei wiederholten Gelegenheiten unterstützt, doch nun war es ihr gelungen, ihre sehr begüterte Freundin Jessie Laussot, die jungverheiratet in Bordeaux lebte, zu bewegen, dem Künstler für die Zukunft jährlich eine Geldsumme zur Verfügung zu stellen. Beseligt bot er dem Glück die Hand. Da die Verhältnisse in Paris überdies für ihn gar keine Aussicht auf Erfolg ließen, so folgte er einer Einladung seiner ihm noch unbekannten Wohltäter und begab sich Mitte März nach Bordeaux. Mit offenen Armen wurde er empfangen, und eine wohltuende innere Ruhe zog bei ihm ein. Hier fühlte er sich verstanden und geliebt. Doch diesem lieblichen Traum folgte schnell ein jähes Erwachen. Zwei feindliche Mächte streckten neidisch die Hand nach seinem jungen Glück. Die eine kam von außen, die andre barg er in seiner eigenen Brust. Das Aufgeben des Pariser Planes, der Verzicht auf eigene Einnahmen zugunsten eines „erbettelten Almosens" hatte Wagners Gattin Minna heftig verstimmt. Sie konnte nicht verstehen, wie er, der mit Rienzi doch bewiesen hatte, daß er brauchbare Werke schreiben konnte, mit Vorbedacht diese sichere Bahn verlassen konnte, um unmöglichen, ihrer Ansicht nach unsinnigen Zielen nachzujagen. Sie machte ihm bittere Vorwürfe und flehte ihn an, wieder nach Paris zu gehen. Als ihr gar noch Gerüchte zu Ohren drangen, daß es noch

etwas anderes sei, was ihn in Bordeaux festhalte, da verlor die vom Schicksal so schwer geprüfte Frau in blindwütender Eifersucht die Selbstbeherrschung, und ihr gereiztes liebloses Schreiben erhellte mit erbarmungsloser Schärfe vor Wagners fieberglühenden Blicken die furchtbare Tragik seiner Ehe. Voll der kühnsten Pläne und Hoffnungen war er nach Bordeaux geeilt und sah sich nun plötzlich vor einer zwiefachen Katastrophe. Eine heiße Sehnsucht zog ihn zu der geistreichen hübschen Frau, deren Gastfreundschaft er genoß, und seine Liebe blieb nicht unerwidert. Die Zweiundzwanzigjährige sah in dem verehrten Meister, der, wie sie von ihm wußte, gleich ihr in unglücklichen Ehebanden schmachtete, den Erretter aus ihrem seelischen Leid; zum erstenmal fühlte sie sich verstanden und geliebt und durfte sich in dem Glauben wähnen, auch dem Geliebten eine echte Lebensgenossin sein zu können. Aus diesem Liebestraum schreckte Wagner der Brief Minnas auf und reifte in ihm den Entschluß, nicht mehr nach Zürich zurückzukehren, sondern durch eine weite Reise nach Griechenland und den Orient (mit oder ohne Jessie, bleibe dahingestellt) „mit allem und jedem hinter sich zu brechen". Da die Situation in Bordeaux inzwischen wohl auch unhaltbar geworden war, verließ er Mitte April nach vierwöchentlichem Aufenthalt seine Gastgeber und kehrte zunächst nach Paris zurück, um hier das weitere abzuwarten. In einem recht pathetischen Brief, der die Leidensgeschichte seiner Ehe von ihren Anfängen an enthüllt, teilt er Minna seine Zukunftspläne mit. „Deine Briefe nach Bordeaux haben mich gewaltsam aus einer schönen, letzten — Täuschung über uns aufgeschreckt: ich glaubte endlich Dich gewonnen zu haben, ich wähnte Dich der Macht der wahren Liebe gewichen zu sehen, — und empfand mit fürchterlichem Schmerz mehr als je die unfehlbare Gewißheit, daß wir uns nicht mehr angehören ... Das gänzlich Verschiedene im Grunde unseres Wesens hat sich zur Pein für uns zu jeder Zeit seit wir uns kennen, bald gelinder, bald greller herausgestellt ... Seit meiner Anstellung in Dresden tritt Deine wachsende Mißstimmung gegen mich genau mit der Zeit und in dem Grade ein, als ich — meinen persönlichen Vorteil vergessend — im Interesse meiner Kunst und meiner künstlerischen wie menschlichen Unabhängigkeit den elenden Direktionsverhältnissen jener Kunstanstalt mich nicht mehr zu fügen vermochte und mich dagegen auflehnte ... Wenn ich von einem neuen Ärger, von einer neuen Kränkung, von einem neuen Mißlingen tief verstimmt und erregt nach Hause kam, was spendete mir da dieses mein Weib anstatt des Trostes und erhebender Teilnahme? Vorwürfe, neue Vorwürfe, nichts als Vorwürfe! Häuslich gesinnt, blieb ich dennoch zu Haus, aber endlich nicht mehr um mich auszusprechen, mich mitzuteilen und Stärkung zu empfangen, sondern um zu schweigen, meinen Kummer in mich hineinfressen zu lassen, um — allein zu sein! Dieser ewige Zwang, unter dem ich

so lang schon lebte und der mir nie erlaubte nach einer Seite hin mich ganz gehen zu lassen, ohne zu den heftigsten Auftritten zu gelangen, lastete auf mir und zehrte an meiner Gesundheit. Was ist alle körperliche Pflege, die Du mir allerdings reichlich angedeihen ließest, gegen die notwendige geistige für einen Menschen von meiner inneren Erregtheit! ... Die entscheidende Stunde schlug: ich mußte fliehen. Es gelang mir endlich, Dich in Jena zu einem herzlichen warmen Abschiede zu gewinnen. Dieser war mein Trost in der Ferne. Nur einen Gedanken hatte ich: schnelle unverzügliche Wiedervereinigung. Feurig und seelenvoll bat ich Dich darum. Da endlich erhielt ich in Paris jenen unglücklichen Brief, der mich in seiner Lieb- und Herzlosigkeit zu Eis erstarrte. Du erklärtest mir, nicht eher wieder zu mir kommen zu wollen, als bis ich Dich im Auslande durch ein Verdienst ernähren könnte: auch sprachst Du deutlich aus, Du hegest keine Liebe mehr zu mir ... Du schriebst mir wieder, verkündigtest mir Deinen Entschluß nach Zürich zu kommen: ich durfte nun wieder hoffen! Ja, ich hegte die Hoffnung, Dich endlich vollends ganz noch für mich gewinnen zu können, Dich von meinen Ideen zu überzeugen, Dich mit mir endlich näher vertraut zu machen. Du kamst — wie war ich glücklich! Und doch — ich Unglücklicher! nicht zu mir warst Du gekommen, sondern zu dem Wagner warst Du gegangen, von dem Du annahmst, er werde nun nächstens eine Oper für Paris komponieren! . . . O der ungeheure Irrtum zwischen uns beiden mußte sich mit jedem Tage nur mehr enthüllen! Alle meine Ansichten und Gesinnungen blieben Dir ein Gräuel — meine Schriften verabscheutest Du, trotzdem ich Dir deutlich zu machen suchte, daß sie mir jetzt nötiger wären als alles unnütze Opernschreiben ... Nur die früheren Verhältnisse bereutest Du — die Zukunft sahst Du nur in einer Wiederversöhnung mit ihnen, oder in einem Pariser Erfolge. Mein ganzes Wesen war Dir feindselig und zuwider: Jeden Augenblick, ach! fast in jeder Bewegung mußte ich etwas tun, was Dir nicht recht war. Kurz, jetzt erst fühlte ich mich bei Dir grenzenlos allein, weil ich sah, es sei unmöglich Dich für mich zu gewinnen. Um mir nur Ruhe vor Dir zu verschaffen, nahm ich wieder ernstlicher meine Pariser Pläne auf ... Noch kämpfte ich, ob ich so wirklich nach Paris abreisen sollte: schwach und hinfällig, wie ich war, trat ich vor Dich hin und frug: ‚Minna, soll ich nicht wenigstens erst noch einen Brief von Belloni abwarten.' Du hattest aber das lange Zögern bald überdrüssig; auch wolltest Du endlich die Stube scheuern und das Logis reinigen lassen; kurz — Du verstandest mich Ärmsten auch diesmal nicht! ... Unter Martern aller Art faßte ich in Paris den festen Entschluß, dem mir Unmöglichen fortan ein für allemal zu entsagen, und dieser ganzen elenden Kunstwirtschaft unwiderruflich den Rücken zu wenden. Nur eine Sorge hatte ich — nicht um mich, sondern um

Dich, um unseres Lebens willen. Siehe da! Ein Freundschaftsbund der seltensten und erhabensten Art hatte sich geschlossen, — die Sorge war plötzlich von mir entfernt. — Dein Brief hat nun alles zerrissen! — Was kann nun meine Liebe sein? Nur der Wunsch, Dich für Deine mit mir nutzlos verlebte Jugend, für Deine mit mir überstandenen Drangsale zu belohnen, Dich glücklich zu machen. Kann ich das nur noch hoffen zu erreichen durch mein Zusammenleben mit Dir? — Unmöglich!"

Jetzt, da zum zweitenmal während ihrer Ehe ihre Wege auf immer auseinanderzugehen drohten, gewann im entscheidenden Augenblick, ebenso wie früher, in Minna das tiefe Gefühl, das sie für Richard hegte, wenn sie seinem Gedankengange auch nicht zu folgen vermochte, die Oberhand, sie fühlte, daß sie ohne ihn nicht leben könne, und war fest entschlossen, möge die Zukunft sich noch so traurig gestalten, treu ihm zur Seite auszuharren. Die arme Frau, die über die wahren Motive zu Richards „Verzweiflungsentschluß" ganz im unklaren war, aber wohl das Richtige ahnte, setzte sich sofort auf die Eisenbahn, um ihren Mann in Paris zu suchen. Wagner, der durch den Maler Kietz, an den sich Minna gewandt hatte, von ihrer Anwesenheit unterrichtet war, ließ sich vor ihr verleugnen und reiste noch in der Nacht nach Genf ab, wo er Nachrichten von Frau Ritter, an die er sich noch von Bordeaux aus, wohl gemeinsam mit Jessie, gewandt hatte, erwarten wollte. Hier ereilte ihn ein Brief von Jessie, worin sie ihm „in der aufgeregtesten Weise" meldete, daß „sie nicht umhin gekonnt habe, ihrer Mutter (die über das erforderliche Geld verfügte) ihre Absichten (sich von ihrem Mann zu trennen und sich zunächst zu Frau Ritter nach Dresden zu begeben) zu eröffnen, daß sie hierdurch sofort die Annahme erweckt habe, daß Absichten seinerseits hierbei im Spiele seien, welcher zufolge ihre Eröffnung an Herrn Laussot weitergegangen wäre, und dieser nun schwöre, ihn überall aufzusuchen, um ihm eine Kugel durch den Kopf zu schießen". Wagner beschloß, sofort nach Bordeaux zu reisen. Er teilte Herrn Laussot seine bevorstehende Ankunft mit. Doch dieser zog es vor, allen Weiterungen aus dem Wege zu gehen, und verließ mit seiner Frau die Stadt. Wagner mußte daher unverrichteter Dinge wieder heimkehren, jede Verständigung mit Jessie war ihm unmöglich gemacht. Diese hatte inzwischen alle Qualen einer unglücklichen, ja verratenen Liebe bis zur Neige auskosten müssen. Im Gegensatz zu dem wohl nur für den Augenblick entflammten Künstler hatte sie das ganze Erlebnis viel zu ernst genommen, ja vielleicht an eine Verbindung fürs Leben geglaubt. Gatte und Mutter hatten ihr zunächst das Versprechen abgenommen, vor der Trennung von ihrem Manne eine Prüfungszeit einzugehen, nach deren Ablauf ihr die ersehnte Freiheit, falls sie noch darauf bestehen sollte, gewährt würde. Da man ihr die Briefe

Wagners und seine Reise nach Bordeaux verheimlicht hatte, war sie darauf eingegangen. Inzwischen versuchte man nach Kräften, ihr über Wagner, den man für den „Anstifter einer Art von Entführungsunternehmen“ ansah, die Augen zu öffnen, wobei man in der Wahl der Mittel nicht gerade engherzig verfuhr. Man hatte sich mit der Klage über den von Wagner „beabsichtigten Ehebruch“ an Minna gewandt und ihr mitgeteilt, daß ihr Mann Jessie gegenüber vorgegeben habe, seine Frau sei gar nicht in gültiger Weise mit ihm getraut (Wagner erklärt dies für ein Mißverständnis oder eine absichtlich entstellte Verleumdung einer von ihm einmal scherzweise im Gespräch getanen Äußerung), und Minna hielt darauf natürlich mit den erforderlichen, wohl recht temperamentvoll ausgefallenen Aufklärungen nicht zurück. Jessie, die wohl oder übel, da sie von Wagner selbst nichts vernahm, den Mitteilungen ihrer Umgebung, namentlich solchen Beweisstücken wie Minnas Antwort gegenüber, Glauben schenken mußte, hielt sich für schmählich verraten. Sie war dem Selbstmord nahe. Ihrem Jugendbekannten, Wagners Freund Karl Ritter, teilte sie mit, daß sie über Wagners Schändlichkeit jetzt aufgeklärt sei und auf jeden weiteren Verkehr mit diesem Herrn verzichte.

Diesen Brief erhielt Ritter in Thun, wo er in Gesellschaft Wagners sich aufhielt. Auf dessen Verzweiflungsschrei aus Bordeaux war nämlich Frau Ritter, „die hellste, leuchtendste Begegnung meines Lebens“, wie Wagner sie einmal nennt, zu ihm an den Genfer See geeilt, um ihm beizustehen und ihn von übereilten Entschließungen abzuhalten. Der Umgang mit dieser seltenen Frau wirkte ungemein wohltuend und beruhigend auf ihn, und auf einer längeren Gebirgstour mit Karl Ritter gewann er allmählich Selbstbeherrschung und ruhige Überlegung zurück. Auch sein Empfinden für Minna war wieder stärker in ihm erwacht, und die ihr durch die Verleumdungen Laussots bereiteten Qualen empörten ihn aufs tiefste und weckten sein Mitleid. Sofort nahm er das Anerbieten Karls an, nach Zürich zu reisen und seine Frau aufzusuchen, um ihr die nötigen Aufklärungen und beruhigenden Nachrichten zu geben. Als Ritter nach seiner Rückkehr mit großer Wärme das Verhalten Minnas schilderte, wie sie sich nach der erfolglosen Fahrt nach Paris mit seltener Energie zu fassen gewußt, seinem früheren Wunsch gemäß die neue Wohnung am See gemietet und eingerichtet habe, in der Hoffnung, doch endlich wieder von ihm zu hören, da war Wagners Widerstand gebrochen — er kehrte nach Zürich zurück. Hiermit hatte diese stürmische Epoche einen versöhnlichen Ausklang gefunden, aber die durch die innere Gegensätzlichkeit bedingte Tragik ihrer Ehe war nur überbrückt. Und doch: wer dürfte gegen Minna wegen ihres Verhaltens einen Vorwurf erheben? Daß sie dem kühnen Ideenfluge Wagners kein Verständnis entgegenbringen konnte, daß sie sein auf die unsichere Zukunft

gerichtetes Streben, sein ständiges Angewiesensein auf die „Almosen" seiner Freunde leichtsinnig und beschämend fand, ist eine Schuld, die, wenn man dieses harte Wort dafür gebrauchen will, Wagners Mitwelt fast ausnahmslos auf sich geladen hat. Wo selbst bewährte Kunstkenner versagten, sollte die arme Minna den steten Mißerfolgen, der Not, den phantastischen Plänen gegenüber weitblickender sein? In den furchtbaren Jahren in Paris, wo häufig wochenlang das Geld zu einer ordentlichen Mahlzeit nicht aufzutreiben war, hatte sie ohne zu murren an der Seite ihres Mannes ausgeharrt; die Hoffnung auf einen nahen Erfolg eines seiner Werke, an den sie damals fest glaubte, hatte ihr dazu die Kraft gegeben. Er hatte sich erfüllt: Dresden war der heißersehnte Hafen der Schiffbrüchigen geworden. Eine Notwendigkeit für ihren Mann, die künstlerische Lage in Dresden zu beklagen, konnte sie nicht erkennen; und daß er durch seine politischen Phantastereien sich eine sichere Lebensstellung verscherzt, und sie sich nun wieder mittellos einer unsicheren Zukunft in der Fremde entgegengeworfen sah, hatte die Spannung zwischen ihnen allmählich zur Katastrophe gesteigert. Noch einmal war sie jetzt vermieden worden; daß sie aber über kurz oder lang doch eintreten mußte, falls zu dem inneren Konfliktsstoff durch Zufall noch eine äußere Steigerung hinzukam, war vorauszusehen.

Noch aus Paris hatte Wagner Liszt gebeten, sich „seines schon fast vergessenen Lohengrin" anzunehmen. „Eine ungeheure Sehnsucht ist in mir entflammt, dies Werk aufgeführt zu wissen. Du bist der Einzige, an den ich diese Bitte richten würde." Sogleich schritt der stets hilfsbereite Freund ans Werk, und schon acht Wochen später, am 28. August 1850, ging die Uraufführung in Weimar vonstatten. Wagner hatte natürlich, soweit dies aus der Entfernung möglich war, an den Proben regsten Anteil genommen, der Aufführung selbst konnte er nicht beiwohnen. Es war Liszt unmöglich gewesen, ihm dazu freies Geleit auszuwirken. Der Erfolg war kein so durchschlagender, wie früher der des Weimarer Tannhäuser. Die Zuschauer standen dem neuen Stil zu fremd gegenüber und mußten erst allmählich Fühlung mit ihm gewinnen. Liszt dagegen war begeistert, und wie einst dem Tannhäuser, so gab er jetzt dem Lohengrin in einem langen Aufsatz einen Geleitbrief mit auf den Weg. Die künstlerische Großtat der Lohengrinaufführung mit den immerhin geringfügigen Mitteln der Weimarer Bühne hatte noch eine andere sehr bedeutungsvolle Folge. Sie lockte den Künstler: „Sieh', soweit haben wir's gebracht, nun schaff' uns ein neues Werk, damit wir's noch weiterbringen!" In der Tat war es dieser Zuruf, der ihm Mut und Lust gab, seinen Siegfried-Plan von neuem aufzunehmen. Für die sofort zu bewerkstelligende Aufführung hatte er einzig Liszt und diejenigen seiner Freunde im Auge, die er nach seinen letzten Erfahrungen unter dem Begriff Weimar zusammenfassen durfte. Zuvor

mußte er sich jedoch noch innerlich gänzlich frei machen, alles Dämmernde sich zum Bewußtsein bringen. „So räume ich diesen Winter noch vollends hinter mir auf: ich will ohne irgendeine Last, frei und leicht in eine neue Welt eintreten, in die ich nichts mitbringe als ein frohes künstlerisches Gewissen. Damit würde ich dann froh und erleichtert im Frühlinge ankommen, um ohne Unterbrechung meinen Siegfried vorzunehmen und zu beendigen." Dem scharf aggressiven Aufsatz: Das Judentum in der Musik, der unter dem Pseudonym K. Freigedank in der Neuen Zeitschrift für Musik erschien und ungeheuren Staub aufwirbelte, folgt bald sein „künstlerisches Testament": das dreiteilige Hauptschriftwerk Oper und Drama. Neben der Arbeit an diesem großangelegten Buch lieh er dem Züricher Musikleben wiederholt seine Unterstützung. Den jungen Ritter hatte er als Musikdirektor beim Züricher Theater angebracht unter der Bedingung, daß er selbst die Oberaufsicht übernähme. Anfangs leitete er auch mehrere Aufführungen persönlich. Bald darauf stellte sich auf Wagners Einladung Ritters Jugendfreund Hans von Bülow ein, um sich mit diesem in das Amt des Musikdirektors zu teilen. Bülow stand damals an dem Scheideweg: dem Willen seiner Eltern gemäß das Studium juris fortzusetzen, oder seiner heißen Liebe zur Musik zu folgen. Die mächtige Persönlichkeit Wagners, den er von frühester Jugend an verehrte, gab den Ausschlag. Gegen den Willen der Eltern eilte er nach Zürich, um als Schüler des Meisters sich der Musik zu weihen. Da die Theaterzustände jedoch recht kläglich waren, nahmen die beiden Schützlinge bald ihre Entlassung, um an das Theater nach St. Gallen überzusiedeln. Wagner zog sich jetzt auch von der Züricher Bühne zurück. Seine Beobachtungen der Übelstände des lokalen Musiklebens, zugleich aber auch die Erkenntnis, daß bei geeigneter Leitung sich wohl etwas Gutes schaffen ließe, bewogen ihn, seine Gedanken in einer kleinen Schrift: Ein Theater in Zürich zusammenzufassen.

Mit dem Frühjahr 1851 war Oper und Drama beendet. Solange Wagner schrieb, trugen ihn die Wogen der Begeisterung über alle Bedenken hinweg, doch wenn er geendet und die Arme nach teilnehmenden Freunden und Genossen ausstreckte, begegnete er Achselzucken oder spöttischen Angriffen oder bestenfalls allgemeiner Gleichgültigkeit. Man hatte ihn nicht verstanden oder gar nicht beachtet. Er wollte die Menschheit beglückend zu sich heraufziehen — und stand nun wieder allein! Da sah er das Zwecklose seiner Arbeiten ein und gab seine weiteren Pläne auf. „Ich hatte vor, wieder ein Buch zu schreiben: die Erlösung des Genies. Das Unnütze dieses Buches erkennend, wollte ich mich dann mit ein paar kleineren Schriften begnügen: zunächst — das Monumentale, dann: Die Unschönheit der Zivilisation mit den Bedingungen des Schönen aus dem Leben der Zukunft. Was würde ich aber

damit ausrichten? Neue Konfusion — und nichts anderes! Vor allem aber — es würde gar nicht beachtet werden ... Da läßt man dann die Hände sinken und überzeugt sich, daß alles Gerede und Geschreibe hierüber eitel und unnütz ist: wenn es da sein wird, werden's die Leute schon begreifen. — Da kommt Liszt und bestellt den Siegfried zur Aufführung in Weimar. Das war das Rechte! Bringen sie in Weimar den Siegfried halbwegs zum Verständnis, so muß mir das wichtiger sein, als alles: was man mit Händen greift, glaubt man — und sind's nicht viele, so sind's doch mehr, als ich je durch die Lektüre gewinnen und überzeugen würde. Also für jetzt: adieu Schriftsteller!"

Liszt hatte beim Weimarer Hof ausgewirkt, daß Wagner gewissermaßen die Komposition seines neuen Werkes in Auftrag gegeben wurde. Er sollte dafür vorschußweise 500 Taler erhalten, um während der Arbeiten der materiellen Sorgen enthoben zu sein. Trotzdem zögerte er mit der Ausführung. Denn es kam ihm immer deutlicher zum Bewußtsein, daß er sich mit diesem Werk noch weiter von dem herkömmlichen Opernbegriff entfernen müsse und daß weder Darsteller noch die Aufnahmefähigkeit des Publikums jetzt dafür reif genug seien. Da fand er einen Ausweg: ein einleitendes, bei weitem leichter verständliches Drama Der junge Siegfried sollte das Verständnis von Siegfrieds Tod vorbereiten. Die begeisterte Zustimmung Liszts bewirkte, daß die Dichtung in der fabelhaft kurzen Zeit von drei Wochen (3. bis 24. Juni 1851) vollendet wurde. Trotzdem zögerte er, sie dem Freunde vorzulegen. Er lud ihn vielmehr herzlich zu sich ein, um ihn mündlich mit seinem Werk bekannt zu machen. Liszt war jedoch durch eine schwere Erkrankung der Fürstin in der Ferne zurückgehalten. Inzwischen reifte in Wagner, der sich in Albisbrunn einer Kaltwasserkur unterzog, die Gewißheit, daß er, um ein allgemeinverständliches, geschlossenes Ganzes bieten und auf die undramatischen epischen Erzählungen in seinem Werk verzichten zu können, seinen Siegfriedplan nochmals erweitern und den ganzen Nibelungenmythos, wie er ihn bereits 1848 in Dresden skizziert hatte, dramatisch gestalten müsse. Damit war natürlich an eine Aufführung des Werkes in Weimar nicht mehr zu denken. Wer aber sollte ihm die Mittel bieten, die gewaltige Schöpfung ungestört und unbekümmert um die Sorgen des Alltags zu vollenden? Ein glücklicher Zufall löste diese Frage. Eine ganz unerwartete Erbschaft setzte seine Gönnerin Frau Ritter gerade damals in die Lage, nun ganz aus eigenen Mitteln das bereits früher geplante Jahrgeld Wagner anbieten zu können. „Daß der Vermögensfall in die Rittersche Familie gerade jetzt traf, muß mir fast providentiell erscheinen. Auch ohne diesen Fall wäre ich nicht einen Schritt von meiner Bahn gewichen; auch die neueste Krisis in meinem künstlerischen Vorhaben würde sich nicht um ein Haar anders entschieden haben.

Nur hätte ich dann all dies unter Mühen, Sorgen und Kämpfen von der Art zu bestehen gehabt, daß ich in trüber, bitterer Stimmung an das gehen müßte, was ich jetzt mit höchster Heiterkeit angreife." Wagner löste zunächst den eingegangenen Vertrag mit Weimar und weihte Liszt nicht ohne Bangen in seinen Plan ein. Jeder andere hätte ein solches Unterfangen, das gar keine Garantie des Gelingens versprach, damals für phantastisch oder unsinnig erklärt; Liszts Kongenialität erkannte sofort das große Ziel. „Die Aufgabe ist Deiner würdig, und ich hege nicht den mindesten Zweifel über das monumentale Gelingen Deines Werkes." Langsam ließ Wagner die Konzeption heranreifen. Ehe er nach einer so langen Unterbrechung wieder ans Komponieren denken wollte, fühlte er das Bedürfnis, etwas von seiner eigenen Musik zu hören. Der Plan, in Zürich ein großes Konzert mit Bruchstücken seiner früheren Werke zu veranstalten, scheiterte an der Geldfrage. Aber er ließ sich bereit finden, wie im Vorjahr auch diesen Winter einige der Abonnementskonzerte zu leiten und in einem sogar die Tannhäuserouvertüre zu wagen. Das größte Ereignis des Winters bildete eine viermalige Aufführung des Fliegenden Holländer am Züricher Theater mit denkbar bestem Erfolg. Die Vorbereitungen hierzu hatten Wagner jedoch so sehr erschöpft, daß er sich zur Erholung bald aufs Land, in das oberhalb Flunterns auf dem Berg gelegene Wirtshaus „Zum Rinderknecht" zurückzog. Hier wurde die Dichtung der Walküre beendet. Ein reger Verkehr mit dem benachbarten Mariafeld, wo die Wagner schon von Dresden her bekannte Familie Wille ein kleines Landhaus bewohnte, sorgte für geistige Anregung. Auch der Dichter Georg Herwegh, der sich in Zürich eng an Wagner angeschlossen hatte, war hier häufiger Gast. Nach der Rückkehr in die Züricher Häuslichkeit wurde das Rheingold in Angriff genommen, und anfangs Dezember lag die Ringdichtung einschließlich der dem neuen Plan entsprechend umgearbeiteten beiden Siegfrieddramen fertig da. In den Weihnachtstagen 1852 las er bei Willes sein Werk in seiner meisterhaft plastischen Weise vor und ließ davon auf eigene Kosten eine kleine Anzahl Exemplare drucken, die er unter seine Freunde verteilte. Einen allerdings, und zwar einen der getreuesten, traf es nicht mehr unter den Lebenden: den eifrigen Mitstreiter Uhlig hatte an der Jahreswende der Tod hinweggerafft. Wagner hat ihm, der in allem sein Vertrauter war, stets ein ehrenvolles Andenken bewahrt, und lang blieb die Lücke in seinem Freundeskreis unersetzt.

Ein wichtiger, sehr bewegter Lebensabschnitt lag abgeschlossen hinter ihm, der kampfesmutige Apostel einer neuen Kunst, der mit Wort und Schrift Sturm lief gegen eine Welt, war jetzt verstummt, der schaffende Künstler trat nun wieder in die Schranken. Hatte er mit seinen theoretischen Postulaten tauben Ohren gepredigt, so sollte jetzt die Tat die Gegner entwaffnen. Doch

ehe Wagner die nötige Ruhe und innere Freude zur Produktion gewinnen konnte, mußte er neue Lebenseindrücke in sich aufnehmen, Anregungen suchen. Zunächst wurde die eigene Umgebung erfreulicher gestaltet, die enge Parterrewohnung in den vorderen Escherhäusern mit dem geräumigen zweiten Stockwerk desselben Hauses vertauscht und dieses mit einem behaglichen Luxus ausgestattet. „Der Üppigkeitsteufel ist in mich gefahren, und ich habe mein Haus so angenehm wie möglich hergerichtet." Da die wirkliche Welt dem Künstler nur kalt und feindlich entgegenstand, mußte er eine Scheinwelt um sich schaffen, die ihn beglückend erregte. Minna sah das weit nüchterner an und dachte vor allem an die neue Schuldenlast, die daraus erwuchs. Sie klagt: „Richard ist in der neuen Wohnung sehr glücklich, er konnte wieder einmal nicht anders, als sich sehr hübsch einrichten und sich natürlich dabei in Schulden zu stecken. Auch dies gehört zur Genialität! Er hat mich mit Geschenken reich bedacht, z. B. mit einem seidenen Schlafrock, in dem sich eine Königin nicht zu schämen brauchte, dann zwei Hüte, ein Mäntelchen von wollenem, sonderbarem Stoff. Die Überraschung war aber noch größer. Alle meine lieben alten Möbel waren beiseite geschafft und an ihrer Statt rotseidene und samtene gestellt, auch rote Vorhänge mit gesticktem Tüll darunter. Ich muß gestehen, daß es mich eher schmerzte als freute. Es war, als ob ich in eine fremde Stube käme, nicht mehr in meine heimliche, mit der ich ja vollkommen zufrieden war. Ich mußte mich erst herzhaft ausweinen. Der gute, närrische Mann, in solchem äußeren Flitter liegt mein Glück nicht. Wozu auch dieser bunte Tand? Mein Leben war ohnedies so bunt, daß dies nicht mehr zu meiner Stimmung paßt."

Wagners sehnlicher Wunsch, Stücke aus seinen früheren Werken, so namentlich das Lohengrinvorspiel, das ihm noch nie erklungen war, hören zu können, ging dieses Frühjahr (1853) endlich in Erfüllung. Ein großes Festkonzert, das Teile aus Rienzi, Holländer und Tannhäuser brachte, vereinigte unter Wagners Dirigentenstab ein durch auswärtige Musiker auf 72 Mitglieder verstärktes Orchester. Das Publikum wurde durch besonders hierfür aufgezeichnete programmatische Erläuterungen für das Verständnis dieser Fragmente vorbereitet. Der Erfolg war so stark, daß das Konzert dreimal vor überfülltem Saale wiederholt werden mußte. Bedauerlicherweise konnte Liszt, dessen Besuch sich diesen Sommer endlich verwirklichen sollte, dem Fest nicht beiwohnen. Er traf erst einige Wochen später ein. Ein wahrer Sturm von Mitteilungen raste zwischen den Freunden. Sie lernten sich hier erst persönlich genauer kennen, nachdem sie früher immer nur kurze Tage flüchtig miteinander verkehrt hatten. In tiefer Trauer sah Wagner den treuen Hüter seiner Werke nach acht wie im Rausch verflogenen

Tagen wieder scheiden. „Du lieber Mensch, aller Glanz war von uns gewichen! O komm bald wieder! Lebe recht lange mit uns! Wenn Du wüßtest, welche Gottesspuren Du hier hinterlassen, alles ist edler und milder geworden." Für Anfang Oktober war ein nochmaliges Zusammentreffen in Basel vereinbart. Liszt mußte nach Beendigung des Karlsruher Musikfestes in Familienangelegenheiten Paris aufsuchen und wollte in Erinnerung an die „hellen Sommertage", wie er die Zeitwegtage nannte, mit der Reise dorthin dieses Rendezvous verbinden. Da schlug ihm Wagner vor, ihn nach Paris begleiten zu dürfen, weil er vor Beginn der Nibelungen noch einige Tage Zerstreuung wünschte, die ihm am genußreichsten die Gegenwart des Freundes verhieß. In großer Ungeduld harrte Wagner dem Zusammensein entgegen und suchte durch mehrfache Ausflüge, während deren die Rheingoldmusik schon machtvoll in ihm gärte, sich die Zeit zu kürzen. Endlich kam der ersehnte 6. Oktober heran. Liszt traf mit einem großen Gefolge, unter dem sich Hans von Bülow, Joseph Joachim, Peter Cornelius und Richard Pohl befanden, in Basel ein. Das ganze „Jung-Weimar" war herbeigeeilt, um dem verehrten Meister seine Aufwartung zu machen. Ausgelassener Jubel und echte enthusiastisch jugendliche Begeisterung war die Signatur dieser Stunden. Einen Tag später fand sich auch die Fürstin Wittgenstein mit Tochter ein, und nun wich die Ungebundenheit ernster künstlerischer Aussprache. Wagner las aus der Ringdichtung vor, spielte auf seine namentlich hinsichtlich der „Fingersätze" eigentümliche Art aus seinen Werken, und schließlich bot Liszt mit dem Vortrag der auf Wunsch Wagners gewählten Sonate Op. 106 von Beethoven einen unvergeßlichen Genuß. Die Aufführung des Nibelungenrings in einem eigens hierfür zu errichtenden Theater bildete den Hauptgesprächsgegenstand. Man dachte schließlich daran, Straßburg, das so günstig für alle gelegen, in Aussicht zu nehmen. Dorthin brach die Gesellschaft dann auch gemeinsam auf. Hier trennten sich aber die Wege. Die jungen Musiker kehrten nach Deutschland zurück, während Wagner, Liszt und die Frauen ihre Reise nach Paris fortsetzten. Mit seinen Töchtern Blandine und Cosima, die mit ihrer Gouvernante Rue Casimir Perrier 6 wohnten und die Wagner hier das erstemal sah, verbrachte Liszt nach achtjähriger Trennung einige frohe Tage. Nach Liszts Abreise widmete sich Wagner mit Minna, die er hatte nachkommen lassen, noch eine Woche seinen alten Pariser Freunden. Dann aber hielt ihn nichts mehr. „Krepieren oder Komponieren" — das ist alles!" Er eilte nach Zürich, um das Rheingold zu beginnen. Mit großer Freudigkeit und einem wahren Arbeitsfanatismus ging er an sein Werk. „Mein Übelbefinden habe ich mir mit dem Theoretisieren geholt, und Genesung erwarte ich nur wieder vom Künstlerisch-Produzieren." Er hoffte bis Ostern 1856 mit dem ganzen

Zyklus fertig zu sein und schon im Sommer 1858 an die Aufführung schreiten zu können! Voraussetzung dabei war allerdings, daß die Geldlage ein durch nichts unterbrochenes ungestörtes Schaffen zuließ. Hierfür Sorge zu tragen war sein Hauptstreben; am ehesten schien es ihm durch die Verpachtung der Lohengrinpartitur erreichbar. Schon hatte sich ein Liebhaber gefunden, als die durch Rietz' nachlässige Leitung zu Fall gebrachte Leipziger Aufführung die Hoffnung vereitelte. In großer Bedrängnis beendete Wagner trotzdem nach zweiundeinhalbmonatiger Arbeit die Rheingoldkomposition. „Mit welchem Glauben, mit welcher Freude ging ich an die Musik! Mit wahrer Verzweiflungswut habe ich endlich fortgefahren und geendet: ach, wie auch mich die Not des Goldes umspann! Glaub' mir, so ist noch nicht komponiert worden! Ich denke mir, meine Musik ist furchtbar; es ist ein Pfuhl von Schrecknissen und Hoheiten!" Nach kaum vierzehntägiger Erholung geht es an die Niederschrift der Partitur und nach deren Beendigung wird sogleich die Walküre begonnen. Eine Unterbrechung bringt im Hochsommer ein Ausflug nach Sitten. Hier sollte Wagner ein schweizerisches Musikfest leiten. „Ich bin ausgerissen," meldet er Liszt, „es kam mir wie eine große Dorfkirmes vor, auf der ich nicht Lust hatte, mit zu musizieren — ich reiste Knall und Fall ab!" Ein mehrwöchiger Aufenthalt in Seelisberg am Vierwaldstätter See schloß sich an, wo Minna wegen eines infolge der ewigen Aufregungen immer bedrohlicher auftretenden chronischen Herzleidens eine Kur gebrauchen mußte. „Das ist die lieblichste Entdeckung, die ich in der Schweiz gemacht habe, es ist da oben wonnevoll, so schön, daß ich voll Sehnsucht bin, wieder hinaufzugehen — dort zu sterben." Hier sollte im nächsten Sommer auch Jung-Siegfried zum Leben erweckt werden. Nach der Rückkehr wurde in Zürich die Walküre wieder in Angriff genommen. Aber leidige Finanzverlegenheiten trübten immer häufiger die Arbeitsfreude. Da die Schwierigkeiten größer wurden, mußte Wagner versuchen, sich das Geld, das ihm ein ungestörtes Weiterarbeiten ermöglichen konnte, irgendwie zu beschaffen. Er dachte zunächst an Konzertunternehmungen, doch wollte sich vorläufig nichts verwirklichen lassen. Seine Lage in Zürich, das Abgeschlossensein von jeder künstlerischen Anregung fing an, ihm unerträglich zu werden und lähmend auf ihn einzuwirken. „An dieser lebentötenden Einsamkeit muß jemand wie ich endlich zugrunde gehen. Die Stimmungen zur Arbeit kommen mir bei meinem öden Leben immer seltener, ohne alle und jede Anregung für meine Kunst werde ich es mit der Zeit nicht mehr durchführen können. Solange ich Bücher schrieb und Verse machte, mochte es gehen; aber für die Musik brauche ich ein anderes Leben; ich bedarf die Musik selbst; so aber gleiche ich jemandem, der Feuer machen will, und wohl das Licht, nicht aber das Holz

dazu hat." Gewiß standen Wagner in Zürich treu ergebene Freunde zur Seite, als Mensch genoß er ihren schätzenswerten Umgang, aber als Künstler war er einsam. Auch da, wo man ihn wirklich verstand, wie bei Wesendonks, in deren Hause er jetzt fast täglicher Gast war, blieb er im geistigen Verkehr stets der Gebende. Wonach der Künstler verlangte, das konnte er auch hier zunächst nicht finden. So stand er einsam auf einer Höhe, deren Kälte sein Herz erstarren ließ. Die Welt verstand ihn nicht, und seine Klagen drangen nicht zu ihr. Da packte ihn die Verzweiflung. Eine so mitteilsame lebhafte Natur war nicht für die Einsamkeit geschaffen. Die Leiden des Genies, die er jetzt durchkosten mußte, führten ihn an den Rand der Hoffnungslosigkeit, des lebentötenden Pessimismus. „Keines meiner letzten Lebensjahre ist an mir vorübergegangen, ohne daß ich nicht einmal darin am äußersten Ende des Entschlusses gestanden hätte, meinem Leben ein Ende zu machen. Ich glaube nicht mehr, und kenne nur noch eine Hoffnung: einen Schlaf, so tief, so tief, daß alles Gefühl der Lebenspein aufhört." Da tönte es plötzlich wie eine Verheißung zu ihm her: Die Lösung des Konflikts zwischen Ideal und Wirklichkeit muß auf dem Boden des realen Seins eine Unmöglichkeit bleiben, das Leiden ist eine Notwendigkeit als unmittelbarer Ausfluß des Wesens der Welt, das Genie muß einsam sein, da es anders geartet ist als die Menge! Der Ruf kam von Schopenhauer. Herwegh hatte Wagner auf die Werke des Philosophen verwiesen. Wagners eigener Pessimismus fand hier eine Bestätigung, eine Analyse. In ihm gewann er die Erlösung von seinem Leiden, ein „Quietiv für die Stürme seines Herzens". Wie einst dem Feuerbachschen Optimismus, so gab sich Wagner jetzt rückhaltlos den Lehren des Frankfurter Pessimisten hin. Daß bei Wagners Augenblicksenthusiasmus allmählich ein Rückschlag gegen die extreme Richtung dieser Philosophie eintreten mußte, war vorauszusehen, seine nach Aktivität drängende Natur ließ ihm bald das von Schopenhauer aufgestellte sittliche Ideal des asketischen Heiligen unerreichbar erscheinen. Zunächst jedoch fand er bei dem Denker die Lösung für den Widerstreit unvereinbarer Gegensätze in seinem Leben. Er lernte jetzt den Widerspruch verstehen, der zwischen seinen Werken und der in seinen Schriften niedergelegten Weltanschauung besteht; Schopenhauer erschloß ihm erst mehrere Züge seiner eigenen Dichtungen. Vor allem fand die Gestalt des Wotan durch ihn erst seine Deutung, der Grundgedanke des ganzen Werkes wurde jetzt umgebogen. Unter dem Einfluß der neuen Lehre war Wagner der aus einer ganz anderen Atmosphäre erwachsenen Dichtung innerlich fast fremd geworden, und ein neuer, ganz unter der Einwirkung der damaligen Zeit konzipierter Stoff: Tristan und Isolde, in den auch bereits die Gestalt Parsifals hereinragt, beschäftigte ihn unentwegt. „Dem

schönsten meiner Lebensträume, dem jungen Siegfried zulieb muß ich wohl schon noch die Nibelungenstücke fertig machen. Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume hiernach noch ein Denkmal setzen, in dem von Anfang bis zu Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll: ich habe im Kopf einen ‚Tristan und Isolde' entworfen, die einfachste, aber vollblutigste Konzeption."

Zu Weihnachten 1854 war die Komposition der Walküre beendet. Da löste sich der von Wagner bereits früher aufgegriffene Plan eines Konzertunternehmens ganz ohne sein Zutun. Er erhielt von der philharmonischen Gesellschaft in London eine Einladung, ihre Konzerte während der bevorstehenden Saison zu leiten. Auf das Zureden seiner Freunde hin nahm er des Geldes wegen an, obwohl „es nicht seine Sache war". Vor seiner auf Ende Februar festgesetzten Abreise mußte er jedoch noch dem Drängen der Züricher Kunstfreunde nach Aufführung einzelner seiner Werke nachgeben. Er dirigierte in einem Konzert die eigens hierzu umgearbeitete Faustouvertüre und willigte sogar in eine zweimalige Darstellung des Tannhäuser auf dem Züricher Theater, die, da Wagner sich der Sache sehr eingehend gewidmet hatte, befriedigend verlief.

Nach kurzem Verweilen in Paris traf Wagner Anfang März in London ein und fand hier an Ferdinand Praeger, der ihm zwar persönlich noch unbekannt, aber durch Röckels Vater empfohlen war, einen wertvollen Führer in der fremden Stadt. Außer auf Praeger beschränkte sich sein Umgang während der ganzen Dauer seines Londoner Aufenthalts eigentlich nur auf den Soloviolinisten des Orchesters Sainton, dessen Freund Lüders und den ihm von Liszt zugeführten jungen Musiker Karl Klindworth. Sonst hielt sich Wagner absichtlich von allem gesellschaftlichen Verkehr fern, da er seine Zeit, abgesehen von seinen Konzertverpflichtungen, gänzlich der Arbeit an der Walkürenpartitur widmen wollte. Er hoffte diese in London zu beenden, um während des Sommers mit dem ersparten Geld den für „Jung-Siegfried" ersehnten Aufenthalt in Seelisberg verwirklichen zu können. Eine gut ausgestattete Wohnung war der einzige Luxus, den er sich in London gönnte; dessen bedurfte er, um die Stimmung zur Arbeit zu finden. — Das Orchester gewann Wagner sehr schnell für sich, und auch das Publikum war ihm günstig gesinnt, wenngleich er deutlich fühlte, daß die steifen, kalten Engländer überhaupt nie ergriffen werden können. Nur die Kritik, der er keine Beachtung geschenkt hatte, fiel kräftig über ihn her. Von eigenen Schöpfungen brachte er schon im zweiten Konzert Stücke aus Lohengrin, die lebhaften Beifall fanden. Die Leute wunderten sich nach allem, was sie in den Zeitungen über

Wagners Kompositionen gelesen hatten, etwas so Vernünftiges, Ungefährliches zu hören. In einem der nächsten Konzerte folgte die Tannhäuserouvertüre, die später auf Wunsch der Königin Victoria wiederholt wurde. Diese wohnte dem Konzert mit dem ganzen Hof bei, empfing den „Revolutionär" huldvollst und gab ihm ihre Begeisterung zu erkennen. Was Wagner aber sonst dirigieren mußte, kostete ihn die größte Überwindung. Nach dem vierten Konzert packte ihn solch ein Ekel vor diesem „Hundeleben", daß er auf und davon gehen wollte. Die Rücksicht auf seine Frau ließ ihn aber schließlich ausharren. „Ich sehe ein, ich muß die Strafe abbüßen für meine Dummheit, daß ich diese alberne Einladung annahm. Ich lebe hier wie ein Verdammter in der Hölle. So tief habe ich nicht geglaubt wieder sinken zu müssen! Es fehlt nur noch, daß ich ‚Martha' wieder dirigieren muß; mit solch einem Konzertprogramm ist es nahe dran. Wie elend ich mir vorkomme, in diesem mir ganz widerwärtigen Verhältnisse auszuhalten, läßt sich nicht beschreiben und ich erkenne, daß es eine reine Sünde, ein Verbrechen war, diese Londoner Einladung anzunehmen. Alle Lust zur Arbeit schwindet mir immer mehr dahin, ich werde nicht einmal mit dem II. Akte (Walküre) fertig werden, so gräßlich entgeistigend drückt diese lasterhafte Lage auf mich. Ich fühle mich innerlich so entehrt und gemißhandelt, daß ich für lange Zeit meinen künstlerischen Glauben fast verloren habe." Mit Ungeduld zählte er die Konzerte, die er noch vor sich hatte, und kaum war das letzte verklungen, da verließ er befreit aufatmend die Stadt, „deren musikalischer Heiland Mendelssohn ist, um nie wieder dahin zurückzukehren". „Es ist eine liebe Not mit mir: aber so viel ist gewiß — zum Geldverdienen bin ich nicht in der Welt, sondern zum Schaffen; und daß ich das ungestört kann, dafür hätte nun eigentlich die Welt zu sorgen, die man bekanntlich aber nicht zwingen kann, sondern die ganz nur tut, wozu sie Lust und Laune hat, — ungefähr wie ich es einzig nur tun möchte. So sind wir denn die Welt und ich zwei Starrköpfe gegeneinander, von denen natürlich der mit dem dünneren Schädel eingeschlagen werden muß, wovon ich wahrscheinlich oft meine nervösen Kopfschmerzen habe."

Die verunglückte Londoner Exkursion — die ganze Plackerei hatte eine Ersparnis von nur 1000 Frcs. eingebracht! — hatte Wagners Nibelungenpläne empfindlich gestört: sie kostete ihn, die Folgen mitgerechnet, ein ganzes Jahr und gab damit wohl den eigentlichen Anstoß für die ungewollte Verzögerung der Arbeit. Durch die Aufregungen und Überanstrengungen hatte überdies seine Gesundheit sehr gelitten, und auch der Sommeraufenthalt in Seelisberg brachte nicht die ersehnte Besserung. Kaum war er Ende August nach Zürich wieder zurückgekehrt, als ein peinigendes Unwohlsein ihn befiel und ein zwölfmal während des Winters wiederkehrender Anfall von Gesichtsrose ihn immer

wieder aufs Krankenlager warf. Qualvoll erzwang er sich das Weiterarbeiten an der Walküre. „Oft starre ich tagelang auf das Notenpapier und finde keine Erinnerung, kein Gedächtnis, keinen Sinn für meine Arbeit." Die Einnahmen, die aus den endlich erfolgten Aufführungen des Tannhäuser an den Hoftheatern zu München und Berlin eingingen, bannten glücklicherweise die äußere Not. Über seinen Beziehungen zu Berlin hatte seit Jahren ein besonderer Unstern gewaltet. Um zu vermeiden, daß es dem Tannhäuser dort ebenso erginge wie seinen früheren Werken, die durch ungenügende Aufführungen und die Meyerbeerpresse zu Fall gebracht worden waren, hatte Wagner die Bedingung gestellt, daß an seiner Statt Liszt mit der Leitung der Oper betraut werden müsse. Dies hatte der Intendant Hülsen mehrfach abgelehnt und die Unterhandlungen waren wiederholt abgebrochen worden Alle Versuche Liszts, einen Ausweg zu finden, blieben erfolglos. Er war somit in einer unangenehmen Lage, da er persönlich nicht handeln konnte, ohne sich bloßzustellen, andererseits das Stagnieren der Sache durch den Verlust der Einnahmen für Wagner sehr empfindlich wurde. Als sich Hülsen mit Übergehung Liszts ein letztes Mal an Wagner selbst gewandt, hatte dieser schließlich auf seine Forderung verzichtet und das Werk bedingungslos für Berlin freigegeben. Liszt, der den inneren Kern der Frage sofort erkannte, hat diesen Schritt, der eigentlich einer schweren Kränkung gleichkam, keineswegs übel aufgefaßt, sondern sogar noch um der Sache willen heimlich an den Vorbereitungen Anteil genommen und auch der ersten wenig gelungenen Aufführung beigewohnt.

Kaum war unter unsagbaren Mühen die Partitur der Walküre beendet, eilte Wagner, von Liszt mit dem nötigen Geld ausgestattet, nach Mornex bei Genf, um in der Wasserheilanstalt des Dr. Vaillant Erlösung von seiner Krankheit zu suchen. Endlich hatte er den richtigen Arzt gefunden, der erkannte, daß das Grundübel all seiner Leiden eine allgemeine Nervosität und diese selbst nur sekundärer Natur waren. Er glaubte ihm nach einer zweimonatigen Kur völlige Genesung versprechen zu können. Und er behielt Recht. Freudestrahlend meldet Wagner seiner Frau: „Über 14 Tage reise ich hier ab und bin ein gesunder Monsieur!" An Arbeiten durfte er natürlich während der Kur nicht denken. Doch seine Phantasie gestaltete ununterbrochen. „Ich habe zwei wundervolle Stoffe, die ich noch einmal ausführen muß: Tristan, dann aber — der Sieg — das Heiligste, die vollständige Erlösung." Namentlich Die Sieger, ein buddhistisches Drama, beschäftigten ihn jetzt unaufhörlich. Ein knapper Entwurf aus damaliger Zeit ist erhalten. Sogar die musikalischen Themen hierzu gärten bereits in ihm und eines davon ist später als sogenanntes „Welterbschaftsmotiv" in die Musik des dritten Siegfried-

Aktes übergegangen. Doch Wagner beschloß trotz allen Lockens, zunächst „bei der Stange zu bleiben“.

Völlig genesen und gekräftigt kehrte er nach Zürich zurück und begann alsbald die Komposition des Siegfried. Eine erfreuliche Unterbrechung brachte der Besuch Liszts, der sich nach wiederholtem Hinauszögern endlich Mitte Oktober (1856) verwirklichte. Die Fürstin Wittgenstein und Tochter begleiteten ihn. Leider wollte sich dieser längere Aufenthalt nicht immer auf der Höhe der herrlichen Tage von 1853 halten. Der Grund lag an der Fürstin. Die geistig hochbedeutende Frau suchte mit allen Berühmtheiten der Züricher Gelehrtenwelt Fühlung zu gewinnen. Sie veranstaltete zahlreiche Feste und Zusammenkünfte im Hotel Baur au lac, dessen erste Etage sie bewohnte, und was Zürich an bedeutenden Persönlichkeiten beherbergte, war dabei. Dieser geräuschvolle Trubel entsprach aber nicht Wagners Geschmack. Er suchte ihm soviel als möglich aus dem Wege zu gehen. „Die entsetzliche Professorensucht der Fürstin“, schreibt er an Bülow, „hat uns empfindlich gestört. Wie die Dame nun aber ist, jedenfalls ein Monstrum per excessum an Geist und Herz, kann man ihr aber nicht lange böse sein, nur gehört Liszts unvergleichliches Temperament dazu, diese Lebhaftigkeit auszuhalten; mir armen Teufel ging's oft übel dabei — ich kann diese ewige Aufgeregtheit nicht aushalten.“ Die eigentlichen Weihestunden des Zusammenseins waren die, in denen Bruchstücke aus den Nibelungen mit Liszt am Klavier und Wagner als Sänger versucht wurden. Den Höhepunkt der ganzen Züricher Tage bildete der Abend des 22. Oktober, Liszts fünfundvierzigster Geburtstag. Er brachte vor zahlreichem Publikum eine vollständige Vorführung des ersten Aktes der Walküre. Liszt vertrat am Klavier das Orchester, Wagner sang Siegmund und Hunding und die Frau des Kapellmeisters Heim die Sieglinde. Eine Kunstoffenbarung! An einem anderen Abend trug Liszt seine erst vor kurzem beendete Dantesymphonie auf dem Flügel vor. Wagner war tief erschüttert. „Vor Bewunderung und innerer Durchdrungenheit war ich einmal mich so ganz los geworden und genoß nur noch schwelgend das Seltenste, das Höchste.“ Diese „Seele des Danteschen Gedichtes in reinster Verklärung“, wie er Liszts Werk nannte, wurde später Wagner gewidmet und ist sein Lieblingskind unter Liszts Tonschöpfungen geworden. Sechs der symphonischen Dichtungen hatte er aus den ihm durch Liszt übersandten Partituren bereits in Mornex kennengelernt und aus ihnen tiefe Anregungen gewonnen. „Liszts neue Kompositionen haben mich ganz gewonnen: die Esel — und das sind sie ziemlich alle — werden lang zu tun haben, ehe sie dieses Phänomen unterbringen. Mir ist er klar und nah', selbst da wo ich ihm ferner stehe und ich bin über den eminenten Wert seiner Schöpfungen mit mir ohne allen Widerspruch „einig“.

Der anfänglich für drei Wochen geplante Besuch verlängerte sich durch eine Erkrankung Liszts auf die doppelte Zeit. „Ungeachtet meines Unwohlseins", schreibt er einem Freund, „verlebe ich hier mit Wagner prächtige Tage und durchsättige mich an seiner Nibelungenwelt, von welcher unsere Handwerksmusiker und leeres Stroh dreschenden Kritiker noch keine Ahnung haben können." Den Abschluß dieser bewegten Wochen bildete nach Liszts Genesung ein Ende November unternommener Ausflug nach St. Gallen. Liszt hatte, um bei dieser Gelegenheit einmal Wagner etwas von sich mit dem Orchester vorführen zu können, eine Einladung des dortigen Musikdirektors angenommen, und auch Wagner erklärte sich dem Freund zuliebe bereit mitzuwirken. Liszt dirigierte am 23. November seinen „Orpheus" und „Les Préludes", Wagner die „Eroica". Das Publikum bereitete den beiden Meistern herzliche Kundgebungen und ein offizielles, sehr bewegtes Festmahl schloß andern Tags dieses improvisierte Musikfest. Allen Teilnehmern wurde zur Erinnerung ein von Liszt und Wagner unterzeichnetes Gedenkblatt überreicht. Wagner geleitete die von St. Gallen direkt nach Deutschland zurückreisenden Freunde noch bis Rorschach und kehrte dann nach Zürich heim.

Nach dem Trubel und der Freude der letzten sechs Wochen kam sich Wagner doppelt einsam vor. Die frische Wiederaufnahme der Komposition des Siegfried mußte ihm darüber hinweghelfen. Ein Schatten aber war in das durch Liszts Gegenwart gewährte Glück gefallen: Liszt hatte sich mit Wagners jungem Freunde Karl Ritter überworfen und dieser daraufhin den Verkehr mit Wagner abgebrochen. Dieser sah sich infolgedessen genötigt, so schwer es ihm auch wurde, auf die schon seit fünf Jahren gewährte Rittersche Rente zu verzichten. Wagner mußte sehen, auf anderem Wege die nächste Zukunft sicher zu stellen. Durch Liszts Vermittlung unterhandelte er eifrig mit Breitkopf und Härtel wegen des Verkaufs der Nibelungen. Diese standen der Sache anfangs auch sehr wohlwollend gegenüber. Die Arbeit am Siegfried schritt inzwischen bis zum Ende des ersten Aktes vor. Doch Wagners Gesundheit begann wieder zu wanken und die Leiden, die ihm das musikalische Geräusch seiner unzähligen Hausnachbarschaften verursachten (fünf Klaviere und eine Flöte!), wuchsen bis ins Unerträgliche. Er kündigte daher auf gut Glück seine Wohnung, um auf jeden Fall gezwungen zu sein, sich nach einem ruhigeren Logis umzusehen. Da brachte ihm Freund Wesendonk die Erlösung aus seiner schwierigen Lage. Dieser hatte sich auf einer Anhöhe vor der Stadt in dem Vororte Enge eine kostbare Villa bauen lassen in herrlicher Lage mit prächtigem Ausblick auf See und Alpenkette. Unmittelbar benachbart lag noch ein kleines Grundstück mit einem bescheidenen Häuschen, das sich für eine kleine Familie sehr wohnlich einrichten ließ. Dies stellte Wesendonk

dem geplagten Künstler gegen eine sehr niedrige Miete lebenslänglich zur Verfügung. Wagner nahm an dem Umbau und der Herrichtung des Hauses regsten Anteil und konnte seine Ungeduld kaum zügeln; — endlich, Ende April 1857, zog er in sein „Asyl“ ein. „Nun denn: das wäre erreicht!“ Mit dem Bekenntnis tiefster innerer Befriedigung meldete er Liszt den glücklich beendeten Umzug. Hier stand er am Ziel seiner Wünsche. Das lang ersehnte eigene Heim in freier schöner Gotteswelt, die heimatliche Scholle, endlich hatte er sie errungen! Wie jubelt er auf! Für den Rest des Lebens fühlt er sich sicher geborgen, der „letzte Umzug in dieser Welt“ liegt hinter ihm. Er kann sich gar nicht genug tun, die Reize seines Asyls zu preisen, am liebsten würde er sie jedem seiner Freunde gleich selber vorführen. Er lädt sie alle ein. Alle sollen sie kommen ihn besuchen, sich mit ihm freuen. „Ich weiß nun, wo ich hingehöre, und kann getrost allen Wechselfällen meiner künstlerischen Laufbahn, allen Mühen und Anstrengungen entgegensehen!“ Selbst diese sah er damals in rosiger Beleuchtung. Die Rittersche Rente war ihm von neuem zugesagt und auch die Aussichten einer Aufführung der Nibelungen in Weimar, Liszts Lieblingsgedanke, ließen sich günstig an. Endlich schien auch ihm einmal ein glückliches Los gekiest zu sein!

Den Wonnetrunkenen mußten Schicksalsschläge jetzt doppelt hart treffen. Und sie blieben nicht aus. Zunächst scheiterten die Unterhandlungen wegen der Nibelungen mit Härtels, obwohl sich Liszt verbürgt hatte, daß zwischen Beendigung des Werkes und der Aufführung kein Jahr verstreichen sollte. Das Unternehmen schien ihnen trotzdem zu gewagt. Auch Liszt traf bei seinem Bemühen eine harte Enttäuschung, die sein bisher so kampfesmutiges Vorschreiten von Sieg zu Sieg vorzeitig hemmte und es ihm unmöglich machte, den alles krönenden Schlußstein seinem ruhmvollen Schaffen einzufügen. Der Großherzog von Weimar, Karl Alexander, der anfangs für den Plan einer Aufführung des Nibelungenrings sehr eingenommen war und ein hierfür projektiertes provisorisches Theater errichten wollte, scheute schließlich vor den Kosten zurück. Bei seinen mannigfachen Kunstbestrebungen war sein Interesse an dem musikalischen Aufschwung, den Weimar unter Liszt genommen und der eine zweite Blüteperiode dieser klassischen Stätte verhieß, langsam erloschen. Er verfolgte andere Ziele, rief eine Malerschule, eine Dichterschule ins Leben und zersplitterte so die ohnehin geringen Geldmittel. Keine seiner Schöpfungen konnte sich daher dauernd auf der Höhe behaupten. Dies Verhalten brachte Weimar um den Ruhm, das Gigantenwerk Wagners aus der Taufe gehoben zu haben, und ließ es zu einem Vorort Bayreuths herabsinken. Unter solchen Umständen beschloß Wagner, das „aussichtslose, obstinate Unternehmen der Vollendung seiner Nibelungen“ bis auf weiteres

aufzugeben und sich dem Tristan zuzuwenden, von dem er sich baldigste Aufführungen auf den Theatern versprach. Außer diesen zwingenden äußeren Gründen hatte noch manches andere bei Wagner entscheidend mitgesprochen. Durch Schopenhauer der Welt seines Siegfried fremder geworden, drängte es ihn, ganz aus seiner neuen Lebensanschauung heraus ein Werk zu gestalten, und persönliche Erlebnisse gaben endlich den letzten Anstoß: „die bangen, schönen beklommenen Jahre, die er in dem wachsenden Zauber ihrer Nähe, ihrer Neigung verlebte, die seine erste und einzige Liebe war an dem Höhepunkte seines Lebens": Mathilde Wesendonk.

Was ihn seit sechs Jahren erhalten, getröstet und namentlich auch gestärkt hat, an Minnas Seite trotz der enormen Differenzen ihres Wesens und Charakters auszuhalten, ist die Liebe jener jungen Frau, die sich ihm anfangs und lange zagend, zögernd und schüchtern, dann aber immer bestimmter und sicherer näherte. Da zwischen ihnen nie von einer Vereinigung die Rede sein konnte, gewann ihre tiefe Neigung den traurig wehmütigen Charakter, der alles Gemeine und Niedere fernhält und nur in dem Wohlergehen des anderen den Quell der Freude erkennt. Sie hatte seit der Zeit ihrer ersten Bekanntschaft die unermüdlichste und feinfühlendste Sorge für ihn getragen, und alles, was sein Leben erleichtern konnte, auf die mutigste Weise ihrem Manne abgewonnen. Sehr wichtig zum Verständnis ihres Verhältnisses ist die bei Herausgabe des Briefes unterdrückte Auslassung Wagners über Otto Wesendonk: „Dieser konnte der offenen Unumwundenheit seiner Frau gegenüber nicht anders, als bald in wachsende Eifersucht verfallen. Ihre Größe bestand nun darin, daß sie stets ihren Mann von ihrem Herzen unterrichtet hielt und ihn allmählich bis zur vollsten Resignation auf sie bestimmte. Mit welchen Opfern und Kämpfen dies nur geschehen konnte, läßt sich leicht ermessen: was ihr diesen Erfolg ermöglichte, konnte nur die Tiefe und Erhabenheit ihrer von jeder Selbstsucht fernen Neigung sein, die ihr die Kraft gab, ihrem Manne sich in solcher Bedeutung zu zeigen, daß dieser, wenn sie endlich mit ihrem Tode drohen konnte, von ihr abstehen und seine unerschütterliche Liebe zu ihr dadurch bewähren mußte, daß er sie selbst in ihrer Sorge für mich unterstützte. Es galt ihm endlich, sich die Mutter seiner Kinder zu erhalten, und um dieser willen — die uns ja beide auch am unüberwindlichsten trennten — fügte er sich in seine entsagende Stellung. So, während er von Eifersucht verzehrt war, wußte sie ihn wieder so für mich zu interessieren, daß er mich oft unterstützte; als es endlich galt, mir nach Wunsch ein Häuschen mit Garten zu verschaffen, war sie es, die es mit den unerhörtesten Kämpfen über ihn gewann, für mich das schöne Grundstück neben dem seinigen zu kaufen. Das Wundervollste aber ist, daß ich eigentlich nie eine Ahnung von diesen Kämpfen

hatte, die sie für mich bestand: ihr Mann mußte sich ihr zuliebe mir stets freundlich unbefangen zeigen; nicht eine finstere Miene durfte mich aufklären, nicht ein Haar durfte mir gekrümmt werden: heiter und wolkenlos mußte über mir der Himmel sich wölben, sanft und weich sollte mein Schritt sein, wo ich ging. Diesen unerhörten Erfolg hatte diese herrliche Liebe des reinen, edelsten Weibes." Und diese Liebe, die stets unausgesprochen zwischen ihnen blieb, mußte sich enthüllen, als Wagner durch den Tristan der Freundin seine Gefühlswelt erschloß. „Am 18. September vollendete ich die Dichtung und brachte Dir den letzten Akt. Du geleitetest mich nach dem Stuhl vor dem Sofa, umarmtest mich und sagtest: ‚nun habe ich keinen Wunsch mehr!' An diesem Tag, zu dieser Stunde wurde ich neu geboren. Bis dahin ging mein Vorleben: nun begann mein Nachleben. In jenem wundervollen Augenblicke lebte ich allein. Du weißt wie ich ihn genoß? Nicht aufbrausend, stürmisch, berauscht; sondern feierlich, tief durchdrungen, mild durchwärmt, frei, wie ewig vor mich hinschauend. Von der Welt hatte ich mich, schmerzlich, immer bestimmter losgelöst. Alles war zur Verneinung, zur Abwehr in mir geworden. Schmerzlich war selbst mein Kunstschaffen; denn es war Sehnsucht, ungestillte Sehnsucht, für jene Verneinung, jene Abwehr — das Bejahende, Eigene, Sich-mir-Vermählende zu finden. Jener Augenblick gab es mir. Ein holdes Weib, schüchtern und zagend, warf mutig sich mitten in das Meer der Schmerzen und Leiden, um mir diesen herrlichen Augenblick zu schaffen, mir zu sagen: ich liebe Dich! — So weihtest Du Dich dem Tode, um mir Leben zu geben; so empfing ich Dein Leben, um mit Dir zu leiden, mit Dir zu sterben. — Nun war der sehnsüchtige Zauber gelöst!" — Dem Sommer im Asyl gehörten die schönsten Stunden in Wagners Leben. In nächster Nähe die heißgeliebte Frau, die als Schutzengel über ihn wachte, bei der er in täglichem Verkehr Verständnis und Mitgefühl für alles fand, das ihn bewegte, und dazu das Schaffen an einem Werk wie dem Tristan, das wie kein anderes mit seinem Herzblut getränkt war. Jeden Nachmittag erschien er „drüben" — er nannte sich selbst den „Dämmermann" — um den Freunden die Arbeit des Tages mitzuteilen, über seine Lektüre oder Pläne Gedanken auszutauschen. Auch Wagners Besucher, von denen Praeger aus London, Robert Franz, Richard Pohl und das junge Bülowsche Ehepaar — Hans hatte sich in Berlin mit Liszts Tochter Cosima vermählt — seiner Einladung gefolgt waren, fanden dort willkommene Aufnahme. Eine wertvolle Erinnerung jener glücklichen Tage bildet Wagners Vertonung von fünf Gedichten seiner Freundin, die uns einen tiefen Blick in die Weihe und Innigkeit dieses Verhältnisses eröffnen.

Noch prallten die Angriffe feindlicher Gewalten, die schon drohend sich gegen ihr weltfremdes Glück erhoben, an der eigenen inneren Kraft der Lie-

benden ab. Schon im September nämlich war es zwischen Minna und Mathilde zu einer Spannung gekommen, die sich aber rasch wieder löste. „Ich mußte der jungen Frau Wesendonk gegenüber“, heißt es in einem ihrer Briefe, „doch auch einmal meinem Herzen Luft machen. Sie benahm sich gegen mich auf einmal sehr hochmütig und albern, so daß ich die Einladungen ausschlug. Da hat sie mich aber wieder um Verzeihung gebeten, und nun bin ich Richards wegen wieder gut.“ Und auch mit Otto Wesendonk, der sich durch das Heimischwerden Wagners in seinem Haus und die auf diesen genommenen Rücksichten in seinen Hausherrnrechten beeinträchtigt fühlte, war es zu freundschaftlichen Auseinandersetzungen gekommen, denen bald, wie oben bereits dargestellt, heftige Seelenkämpfe folgen sollten. Doch bedrohlicher als dies alles war für die Liebenden eine Gefahr, die langsam, aber unabwendbar in ihnen selbst heranwuchs. Es mußte eines Tages für sie die schwere Stunde kommen, wo die ideal-romantische Basis ihres Verhältnisses zerschellte und die nackte, allen phantastischen Träumen entkleidete Wirklichkeit gebieterisch die Entscheidung: Vereinigung oder Verzicht forderte. Zu Beginn des Jahres 1858 war dieser Zeitpunkt eingetreten.

Wagner zog es vor, für einige Wochen allein zu sein. Da seine Anwesenheit in Paris zur Wahrung der Autorrechte seiner Werke gerade erwünscht war, wandte er sich dorthin. Durch Liszts Schwiegersohn Ollivier erreichte er ein günstiges Ergebnis und verließ die Stadt mit der bestimmten Aussicht, in der kommenden Saison zwei seiner Werke in Paris zur Aufführung kommen zu sehen. Nachdem sein Herz Ruhe gefunden, kehrte er nach Zürich zurück. „Ich fühlte eben nur, daß nur eine vollständige Trennung oder — eine vollständige Vereinigung unsere Liebe vor den schrecklichen Berührungen sichern konnte, denen wir sie in den letzten Zeiten ausgesetzt gesehen hatten. Somit stand dem Gefühle von der Notwendigkeit unserer Trennung die — wenn auch nicht gewollte — aber gedachte Möglichkeit einer Vereinigung gegenüber. Hierin lag noch eine krampfhafte Spannung, die wir beide nicht ertragen konnten. Ich trat zu Dir, und klar und bestimmt stand es vor uns, daß jene andere Möglichkeit einen Frevel enthalte, der selbst nicht gedacht werden durfte. Hierdurch enthielt aber die Notwendigkeit unserer Entsagung von selbst einen anderen Charakter: der Kampf wich einer mildversöhnenden Lösung. Der letzte Egoismus schwand aus meinem Herzen, und mein Entschluß Euch wieder zu besuchen, war jetzt der Sieg der reinsten Menschlichkeit über die letzte Regung eigensüchtigen Sehnens. Ich wollte nur noch versöhnen, lindern, trösten — erheitern und somit auch mir das einzige Glück zuführen, das mir noch bereitet sein kann.“ Und gerade jetzt, als sie glaubten, sich aus eigener Kraft zu Klarheit und Seelenfrieden durchgerungen zu haben, sollte das Ver-

hängnis sich erfüllen! Minna, die schon lange dem täglichen Verkehr ihres Gatten im Wesendonkschen Haus und den häufigen heimlichen Besuchen Mathildes bei Richard, über die bereits das Dienstpersonal zu klatschen begann, mit wachsender Eifersucht zugesehen, verlor eines Tages die Selbstbeherrschung und verschaffte sich Klarheit über das, was ihr von ihrem Manne — falls er ein solches Mißverständnis vermeiden wollte — sehr zu Unrecht verborgen gehalten wurde. Daß sie dann, als sie „dahinter gekommen war", mit ihrem nüchternen praktischen Verstand den Fall als ganz prosaische Liebesgeschichte ansah, demgemäß handelte und Wagners Beteuerungen von der Reinheit und Weltentrücktheit des Verhältnisses den Glauben versagte, wer wollte ihr daraus einen Vorwurf machen? Wie viele Frauen würden wohl in ähnlicher Lage anders handeln?

Über die näheren Vorgänge dieser schicksalsreichen Tage war bisher wenig bekannt, zumal man einzig auf die Darstellung der einen Partei (Wagners viel zitierter Brief an seine Schwester Klara und die noch harmlosere Darstellung in der Autobiographie) angewiesen war. Zahlreiche Briefe Minnas, deren Stimme bei Erörterung dieser, ihr so oft in einseitiger Weise vorgeworfenen Vorfälle gleichfalls zu hören, nur ein Gebot der Gerechtigkeit ist, gestatten nun aber, in Gemeinschaft mit den bekannten Quellen ein genaues Bild der Geschehnisse jener Tage zu rekonstruieren.

„Madame W.", schreibt Minna, „besuchte meinen Mann heimlich und umgekehrt, verbot meinem Knechte, als er ihr die Tür aufmachte, daß er mir nicht sagen sollte, daß sie oben sei [Minna bewohnte den Parterrestock, Wagner die erste Etage des Hauses]; ich habe das alles ruhig geschehen lassen. Es ist ja so häufig der Fall, daß Männer ein Verhältnis haben, warum sollte ich es nicht auch von dem meinigen dulden? Eifersucht kannte ich ja nicht. Nur die Gemeinheiten, diese Kränkungen hätten mir erspart werden sollen, und mir es mein lächerlich eitler Mann verbergen müssen. Am 7. April mußte ich mir Gewißheit über das Verhältnis Richards mit der Frau W. verschaffen. Nachdem mir schon von mehreren Seiten verschiedenes zugeflüstert wurde, was ich nicht glaubte, mußte mir auffallen, daß Richard zu oft, wenn der brave Mann nicht zu Hause war, hinüberging, und diese tägliche Korrespondenz und das Geschicke von der Frau, die fragen ließ, ob Herr Wagner gut geschlafen, er solle doch hinüberkommen, der Wintergarten sei geheizt, ja sie kam sogar selbst, verbot aber meinem Mädchen, mich zu stören, ich blieb auch aus Dummheit unten bei mir und ließ sie ungestört. Am 6. ds. waren sie beide bei uns, den 7. merkte ich Richard eine besondere Unruhe an, bei jedem Klingeln kam er heraus und hatte eine große Rolle in der Hand, die er der Frau Wesendonk schicken wollte [Tristan-Skizzen I. Akt], aber er gab sie nicht aus der Hand,

als ich sie ihm besorgen wollte und versteckte sie sehr verlegen. Das alles machte mich ein wenig stutzig. Als er endlich nicht mehr warten konnte, rief er unsern Knecht. Ich war zufällig da, wie der vorbeiging, und bat mir die Rolle Noten aus. Ich wickelte sie auf und nahm den dicken Brief heraus, der darin eingewickelt war, öffnete ihn und las den eifersüchtigsten Liebesbrief, woraus ich Ihnen ein paar Stellen geben will. Also nach einer wilden Liebesnacht, die er hatte, schreibt er ihr: ,So ging's die ganze Nacht fort. Am Morgen ward ich wieder vernünftig und konnte recht herzinnig zu meinem Engel beten, und dieses Gebet ist Liebe! Liebe! Tiefste Seelenfreude an dieser Liebe, der Quell meiner Erlösung! — Nun kam der Tag mit seinem üblen Wetter, die Freude, Dich zu sehen, war mir versagt, die Arbeit ging noch immer nicht. So war mein ganzer Tag ein Kampf zwischen Mißmut und Sehnsucht nach Dir!' usw. Der Schluß des Briefes lautete: ,Sei mir gut, das Wetter scheint mild, heut' komme ich wieder in Deinen Garten, sobald ich Dich sehe. Ich hoffe Dich einen Augenblick ungestört zu finden. Nun meine ganze Seele zum Morgengruß! R. W.' Was sagen Sie dazu? Am Mittag sagte ich meinem Herrn Gemahl, daß ich diesen schönen Brief geöffnet und gelesen, er war etwas erschrocken. Ich aber sagte, daß ich diesen Betrug gegen den armen Mann nicht leiden würde, ich wollte fortgehen, er aber müsse diese Frau für ewig sein nennen. R. wollte sich herausreden mit seiner vortrefflichen Suade, ich ließ nichts aufkommen ..." „Doch andern Tags dauerte sie mich", schreibt Wagner an Klara, „ich trat zu ihr und sagte: ,Minna, Du bist sehr krank.' Wir faßten den Plan einer Kur für sie auf; sie schien sich zu beruhigen, der Tag der Abreise an den Kurort nahte. Sie wollte durchaus die Wesendonk vorher noch sprechen. Ich verbot ihr das entschieden. Alles lag mir daran, Minna allmählich mit dem Charakter meiner Beziehungen zu jener bekannt zu machen, um sie so zu überzeugen, daß für das Fortbestehen unserer Ehe eben nichts zu fürchten sei, weshalb sie sich gerade nur klug, besonnen und edel benehmen, jeder törichten Rache entsagen und jede Art von Aufsehen vermeiden sollte. Endlich gelobte sie mir dies. Doch ließ es ihr nicht Ruhe. Hinter meinem Rücken ging sie doch hinüber und ohne es wohl selbst zu begreifen, verletzte sie die zarte Frau auf das Gröblichste. Da sie ihr gesagt: ,Wäre ich eine gewöhnliche Frau, so ginge ich mit diesem Brief zu Ihrem Mann!' so hatte die Wesendonk, die sich bewußt war, nie vor ihrem Manne ein Geheimnis gehabt zu haben, nichts zu tun, als sofort ihrem Manne diesen Auftritt und den Grund davon zu berichten. Hiermit war denn auf eine rohe und gemeine Weise in die Zartheit und Reinheit unserer Beziehungen hineingegriffen worden, und manches mußte sich ändern." ... „Von einem Spaziergange heimkehrend, traf ich Herrn und Frau Wesendonk im Wagen, soeben auf einer Ausfahrt begriffen; ich bemerkte ihre verstörte

Haltung, und dagegen den sonderbar lächelnden zufriedenen Ausdruck in der Miene ihres Gemahls. Mir war es sogleich klar, was hier vorgegangen; denn auch meine Frau traf ich merkwürdig erheitert an; sie reichte mir mit großer Biederkeit die Hand und kündigte mir ihre erneute Freundschaft an. Meiner Frage, ob sie ihr Versprechen etwa gebrochen habe, antwortete sie zuversichtlich, daß sie allerdings als kluge Frau die Sache in Ordnung habe bringen müssen. Ich deutete hierauf ihr an, daß sie vermutlich sehr üble Folgen ihres Wortbruches erleben würde; fürs erste aber dünke es mich unerläßlich, daß sie auf einige Stärkung ihrer Gesundheit bedacht zu sein und dazu den ihr empfohlenen Kurort Brestenberg am Hallwyler See in den nächsten Tagen aufzusuchen haben werde. Auch Minna war mit dem Antritte der Behandlung ihres Leidens einverstanden; und so begleitete ich sie bereits nach wenigen Tagen dorthin."

Minna hatte die Unterredung mit Mathilde auf den Rat von Frau Herwegh herbeigeführt, in der guten Absicht, durch eine freimütige Aussprache die junge Frau noch rechtzeitig zu warnen und dadurch ein Unheil abzuwenden. Sie glaubte, ihr Ziel erreicht zu haben. „Frau W. war auch höchst dankbar und freundlich gegen mich, begleitete mich noch Hand in Hand bis an die Treppe, und alles war abgemacht und gut. Hinterher jedoch hat sie sich's anders überlegt, ihrem Manne hat sie gesagt, ich hätte sie furchtbar beleidigt, ohne ihm jedoch die reinste Wahrheit über das gepflogene Verhältnis gesagt zu haben. Zu Richard hat sie nun gar ein Hallo gemacht, wie tief und abscheulich ich sie gekränkt, trotzdem ich delikat genug war, dieser Frau nicht einmal den verhängnisvollen Brief zu zeigen, den ich doch in meiner Tasche trug. So sind aber die gemeinen kleinlichen Naturen, nichts als Klatsch und Hetzereien können sie machen. Ich wollte der Betreffenden bei meiner Unterredung mit ihr nicht verbieten zu schweigen, was sich bei einer klugen Frau wohl von selbst verstanden hätte, und es konnte unter Umständen, wenigstens äußerlich, beim alten bleiben."

Wesendonks nahmen es Wagner sehr übel, daß er seine Frau im Unklaren über die Beziehungen zu ihrem Haus gelassen und dadurch Mathilde einer solch peinlichen und kränkenden Lage ausgesetzt hatte. „Als Du mich von Dir gestoßen," schreibt er an Mathilde, „als Du nicht mehr dem Leiden, sondern der Leidenschaft preisgegeben, Dich verraten wähntest, das Edelste in Dir verkannt glaubtest, da warst Du mir ein von Gott verlassener Engel. Und wie mich dieser Zustand schnell aus meiner eigenen Verwirrung befreite, machte er mich erfinderisch, Dir Labung und Heilung zuzuführen. Ich fand die Freundin, die Dir Trost und Erhebung, Milderung und Versöhnung bringen durfte." Der besonnenen Vermittlung von Frau Wille gelang es schließlich, Mathildens

Verzeihung für Wagner zu erbitten. Um die Wunden verheilen zu lassen trat Otto Wesendonk mit seiner Frau eine vierwöchentliche „Zerstreuungsreise" nach Oberitalien an.

Minna suchte indessen in Brestenberg vergeblich Heilung für ihr infolge der Erlebnisse der vergangenen Wochen katastrophal ausgebrochenes Herzleiden. Es gab Tage, an denen man stündlich mit ihrem Ableben rechnen mußte.

Wagner ließ es an den rührendsten Versuchen, Minna zur Vernunft zu bringen, nicht fehlen und versuchte, ähnlich wie später, wovon seine Briefe an Minna bewundernswürdige Zeugnisse ablegen, mit staunenswerter Langmut und Güte die Mißverständnisse zu klären und einen modus vivendi mit dem alten Lebenskameraden zu finden. Doch was früher stets gelungen war — diesmal mußte jedes Mittel versagen. In der alten unheilschwangeren Umgebung, wo, zumal bei dem innerlich noch stets glimmenden Mißtrauen, jederzeit kaum vernarbte Wunden wieder aufgerissen wurden und der Dämon leidenschaftlicher Mißverständnisse ständig sein Spiel trieb, konnte auf die Dauer kein erträgliches Zusammenleben sich aufrecht erhalten lassen. Schon Minnas Rückkehr aus Brestenberg rief eine neue Katastrophe auf dem „grünen Hügel" hervor. Der Wagnersche Knecht hatte zur Heimkehr der Hausfrau eine Art Ehrenpforte errichtet. „Minna überzeugte sich zu ihrer großen Befriedigung sogleich davon, daß dieser blumengeschmückte Ehrenbogen unseren Nachbarn stark in die Augen fallen müsse und vermeinte, daß jenen hiermit genug gesagt sei, um ihre Rückkehr in das Haus nicht etwa als eine demütigende Wiederaufnahme in dasselbe betrachten zu können. Sie hielt mit triumphierendem Behagen darauf, daß diese Festzeichen mehrere Tage lang nicht entfernt würden." Mathilde andererseits, die die ihr von Minna angetane Kränkung immer noch nicht verwunden hatte, ersah darin, daß man anscheinend ihre Feindin, deren Wiedererscheinen im Asyl von ihr überhaupt verurteilt wurde, im Triumph einhole, eine neue Beleidigung. Es kam dadurch zu neuen unerquicklichen und für die Beteiligten sehr leidensvollen Auseinandersetzungen. Die Gewitterschwüle, die über allen lag, wurde einigermaßen gemildert durch zahlreiche Gäste, die während der Monate Juli und August im Asyl sich einfanden. Am willkommensten waren Wagner natürlich Hans und Cosima von Bülow, die bereits im September des Vorjahres auf der Hochzeitsreise einige Wochen sein hübsches Fremdenzimmer bewohnt hatten. „Bülows erwarte ich nun nächstens", schreibt er an Liszt, „und freue mich sehr auf sie. Hans ist mir nun einmal speziell ans Herz gewachsen. Cosima fühlt sich mehr zu Herweghs hingezogen; ich bin ihr wohl etwas abstoßend: doch sind wir vortrefflich Freund!" Es ist eine sonderbare Schicksalsfügung, daß in solch entscheidungsvoller Stunde, kurz vor den ein-

schneidendsten Umwälzungen im Leben Wagners, die drei Frauen, die in seine Erdenbahn so bedeutend eingriffen: Minna, Mathide, Cosima sich hier zusammenfanden. Der Aufenthalt des Bülowschen Paares litt diesmal natürlich sehr unter den immer unhaltbarer werdenden Verhältnissen. „Die beiden Frauen so dicht beieinander war fernerhin unmöglich; denn auch die Wesendonk konnte es nicht vergessen, daß ihr zum Lohn ihrer höchsten Aufopferung und zartesten Rücksichten für mich von meiner Seite her, durch meine Frau, so roh und verletzend begegnet worden war. Auch war nun unter den Leuten davon gesprochen worden. Genug, die unerhörtesten Auftritte und Peinigungen für mich ließen nicht nach und aus Rücksicht auf jene wie auf diese mußte ich mich endlich entscheiden, das schöne Asyl, das mir mit solcher zarten Liebe bereitet worden war, aufzugeben."

„Als ich zurückkam," berichtet Minna, „wurde ich so heftig von meinem Manne bestürmt und bedroht, daß ich mit jener Frau wieder umgehen sollte. Ich gab auch nach, wollte diesen gewaltigen Sprung machen, das ist wirklich alles Mögliche, was eine Frau an meiner Stelle tun kann, allein der Mann und endlich dieses Weib selbst wollen es nicht, sie ist — so wurde mir von meinem Manne selbst zugeschrien — wütend, außer sich, daß ich da bin und will es aus Eifersucht nicht mehr dulden, daß ich bleibe, nur Richard allein soll hier hausen, was er aber nicht kann. Richard hat zwei Herzen, er ist umstrickt von der anderen Seite und hängt aus Gewohnheit an mir, das ist alles. Mein Entschluß ist nun, da dieses Weib es nicht ertragen will, daß ich mit meinem Manne zusammenbleibe, und er schwach genug ist, ihr den Willen zu tun, abwechselnd in Dresden, dann in Berlin, Weimar zu sein, bis mich entweder Richard oder der liebe Gott abruft. Mit meiner Gesundheit geht es unter solchen Umständen nicht besser, da helfen alle Wasser der Welt nicht, wenn solche Gemütsunruhen einstürmen ... In 14 Tagen, sobald der Besuch fort ist, den ich so lang wie möglich behalten möchte, muß ich mich mit dem Verkauf der Möbel und mit Einpacken beschäftigen. Richard reist schon vorher fort, ich weiß noch nicht wohin, vielleicht nach Italien. Mit ihm spreche ich über diesen Fall gar nicht, wir sind scheinbar gut miteinander, er leidet zuweilen doch nicht um mich und ich nur um ihn. Ich hasse die Welt, daß die schwachen Menschen einander solche Qualen bereiten."

Wagners Abreise verzögerte sich, auch nachdem die Freunde ihn bereits alle verlassen hatten, zu seiner größten Pein von Tag zu Tag, da es ihm nur schwer gelang, die nötigen Geldmittel für sich und Minna aufzubringen. Endlich, am 17. August 1858, verließ er sein trautes Asyl. Es ist wohl einer der tragischsten Augenblicke in Wagners abenteuerreichem Leben, als er die Stätte, an der er seine dauernde Heimat gefunden wähnte, die er mit

solchem Jubel und siegesfreudigem Frohlocken betreten, nach kaum Jahresfrist verlassen mußte, um wieder einsam in die Fremde zu ziehen. Über Genf begab er sich nach Venedig, um hier den Tristan zu vollenden. Die schwergeprüfte Minna, die unter den Aufregungen dieser Zeit völlig zusammengebrochen war, kehrte nach Dresden zurück, um in der Pflege von Wagners Freund, dem Arzte Pusinelli, Heilung zu suchen. In vorläufiger Trennung sollte jedes die für ihren Verkehr so notwendige Ruhe und Nachsicht wieder erlangen.

Vergebens erwartete Wagner den Weimarer Freund, der mit der Fürstin in den Tiroler Bergen weilte, gerade jetzt hätte er einer Aussprache so sehr bedurft. Doch Liszt kam nicht. Noch unausgesprochene Verstimmungen, als deren Ursache Wagner instinktiv die Fürstin erkannte, walteten damals zwischen ihnen. Ein unglückseliges Mißverständnis führte kurze Zeit darauf auch ihre Freundschaft zu einer Katastrophe. Wagner stand schon lange mit Weimar in Unterhandlungen wegen einer Aufführung des Rienzi. Der neue Intendant von Dingelstedt, der zwar Liszt befreundet war, sogar ihm sein Amt verdankte, aber pro domo heimlich gegen Liszt wühlte, zog die Sache jedoch absichtlich in die Länge. Wagner sandte daher an Liszt einen energischen Brief, in dem er drohte, auf die Weimarer Aufführung zu verzichten, wenn man seinen Wünschen nicht entgegenkomme, damit dieser einen Druck auf Dingelstedt ausüben könnte. In Wahrheit hoffte er aber auf baldigste Übersendung des Honorars, das er sehr notwendig brauchte, da bereits seine Uhr, die Dose des Großherzogs und alle Pretiosen auf das Leihhaus gewandert waren. Liszt nahm aber diesen Brief für ernst und zog die Partitur zurück. Am Silvestertag erhielt Wagner das heißersehnte Schreiben des Freundes, worin dieser ihm aber an Stelle des erwarteten Honorars das negative Ergebnis mitteilte, seine enthusiastische Freude über den als „himmlische Weihnachtsbescherung“ erhaltenen ersten Akt Tristan ausdrückt und ihm seine Dantesymphonie und Graner Messe als Gegengabe verspricht. Die Enttäuschung Wagners machte sich in einem von Galgenhumor eingegebenen Stimmungserguß Luft, in dem er sich wohl unter Einwirkung des Silvesterpunsches zu der unbedachten Äußerung hinreißen läßt: die Freude am Tristan und die verheißenen Werke wären ja etwas sehr Schönes, aber Geld wäre ihm lieber! Zwei Tage später ließ er diesem Briefe noch eine ernsthafte Darlegung seiner Lage folgen. Der Silvesterbrief mußte Liszt aufs tiefste verletzen, und ehe er noch durch das zweite Schreiben eine Aufklärung erhalten konnte, antwortete er furchtbar gereizt in harten, niederschmetternden Worten, wie sie wohl kaum je ein andermal in seinem Leben aus seiner Feder geflossen. Das Mißverständnis wurde zwar durch Wagner rasch behoben, das Verhältnis aber blieb lange Jahre ein kühleres, da die Fürstin Wittgenstein es für ihre

Pflicht hielt, im Interesse Liszts die Freunde einander allmählich zu entfremden, und Liszt ihr nachgab. Die Fürstin, der ein wahres Verständnis der Wagnerschen Kunst mangelte, fürchtete, daß Wagners Ruhm den Liszts überstrahlen oder schädigen könne, und sie sah, wie Liszts uneigennütziges Eintreten für den Freund ihm selbst ungezählte Gegner geschaffen hatte, während Wagner sich dafür noch nicht einmal erkenntlich zeige, wie sie aus seinem Brief über Liszts symphonische Dichtungen schloß, den sie als leere Ausflucht Wagners ansah. Sie glaubte einschreiten zu müssen. Als sich Wagner, der den Grund von Liszts Zurückhaltung bald erkannte, in einem Brief an Bülow darüber offen aussprach und die Fürstin als Liszts schlimmen Genius bezeichnete, kam es mit ihr zum völligen Bruch. Auch Liszt mußte sich, wenn auch in großer Betrübnis, Wagner gegenüber Zwang und Reserve auferlegen.

Da der Aufenthalt in Venedig nicht mehr volle Sicherheit bot — es hieß, Sachsen wolle seine Auslieferung verlangen — siedelte Wagner Ende März (1858) nach Luzern über. Hier wurde in großer Bedrängnis und bitter empfundener Einsamkeit der letzte Akt des Tristan beendet. Die Partitur ging sofort nach Leipzig an Härtels ab, die das Werk erworben hatten. Von Luzern aus hatte Wagner, schon um das Gerede in Zürich zum Schweigen zu bringen, mehrfache Besuche bei Wesendonks gemacht und weilte auch nach Abschluß seiner Schöpfung nochmals vier Tage in seinem Asyl. Minna begleitete diese Wiederherstellung der Reputation mit folgendem brieflichen Erguß an einen unbekannten Empfänger: „Vielleicht lachen Sie, wie ich es getan, als mir gestern mein Herr Gemahl schrieb, daß er in Zürich war, weil ihn Herr Wesendonk dringend eingeladen hatte, bei ihm zu wohnen und ihn vom Bahnhof mit seiner Equipage abholen ließ. Nachdem Herr W. meinen Gemahl gebeten, sein Haus ferner doch zu meiden, hatte man ihn diesmal veranlaßt, dem Gerede durch den Besuch entgegenzusteuern. Der gute Mann! — Frau Wille war Briefbestellerin, während Wagner nach Venedig war, von Luzern aus jedoch wird der Verkehr wieder persönlich betrieben." Da Wagner die Rückkehr nach Deutschland trotz eines Gnadengesuchs an den König und der Fürsprache der Großherzöge von Weimar und Baden immer noch nicht gestattet wurde, ihm dieses Abgeschlossensein von jeder Anregung aber für die Zukunft unerträglich war, beschloß er wieder nach Paris überzusiedeln, wo sich allmählich auch der Boden für seine Werke günstiger gestaltet hatte. Die Mittel zu dieser neuen Niederlassung gewährte bereitwilligst Freund Wesendonk und zwar in feinfühliger Weise unter dem Deckmantel eines „Geschäfts", indem er von Wagner die Nibelungenpartitur für den Betrag von 24 000 Frcs. käuflich erwarb.

Hiermit schließt Wagners an Hoffnungen wie Enttäuschungen überreicher Schweizer Aufenthalt. Nahezu ein Dezennium hatte ihn die freie Schweiz

beherbergt, aber, was er einzig erstrebt, eine Heimat für sich und seine Kunst, war ihm auch hier nicht beschieden. Und doch bedeutet diese Epoche den Höhepunkt in Wagners künstlerischem Schaffen. Nicht nur seine Kunstlehre war hier in seinen umfangreichen theoretischen Werken zu voller Reife und Entfaltung gelangt, auch seine hehrsten Schöpfungen: der Nibelungenring und Tristan danken diesen Jahren ihre Entstehung. Ja zu allen späteren war hier bereits der Keim gelegt. Wagner bekennt selbst in einem wehmütigen Rückblick auf die Tage des Asyls: „Mir ist dabei recht deutlich, daß ich nie etwas Neues mehr erfinden werde: jene eine höchste Blütezeit hat in mir eine solche Fülle von Keimen getrieben, daß ich jetzt nur immer in meinen Vorrat zurückzugreifen habe, um mit leichter Pflege mir die Blume zu erziehen."

HEIMATLOS 1859—1865

„Weiß Gott, dies Paris war nicht meine Wahl! ich ergriff es nur mit der Sicherheit eines, der eben keine Wahl hat" — mit diesen Worten begründet Wagner seine abermalige Niederlassung in der Stadt, die ihm schon so viele Enttäuschungen bereitet hatte, deren er auch jetzt nicht froh werden sollte. Im September 1859 war er in Paris eingetroffen und hatte sich in der Rue Newton 16 in ruhiger Lage eine hübsche Villa gemietet, die größtenteils mit dem Züricher Mobiliar sehr wohnlich, ja luxuriös eingerichtet wurde. Auch Minna siedelte wieder zu ihm über. Denn Wagner glaubte imstande zu sein, ihrer krankhaften Nervosität gegenüber sein Temperament jetzt zügeln zu können und den Versuch eines erneuten Zusammenlebens wagen zu dürfen. Wie seine Frau diesen Schritt zur Wiedervereinigung aufnahm, erhellt aus folgendem Satz eines ihrer Briefe. „Mir soll und muß es endlich gleichgültig sein, wohin ich noch geschleppt werde, aber im Grunde sehne ich mich nach Einsamkeit und Ruhe, nicht nach dem Getriebe der großen Welt, in der so viele alberne Menschen leben, besonders Weiber, die mich auch hier um den Besitz dieses großen Künstlers beneiden, lieber wäre es mir, man beneidete mich um meinen braven Mann, den Menschen!"

Da sich durch Devrients Lässigkeit die bereits als sicher angesehene Tristanaufführung in Karlsruhe trotz der energischen Protektion des Wagner sehr zugetanen jungen Großherzogs von Baden als unmöglich erwies, mußte Wagner versuchen, um jeden Preis in Paris durchzudringen. Die Aussichten an den

Theatern erwiesen sich als wenig günstig, er faßte daher den kühnen Plan, im kommenden Frühjahr mit deutschen Sängern Mustervorstellungen seiner Werke auf eigene Gefahr zu veranstalten. Es galt zunächst das Publikum für sich und seine Musik zu interessieren, und Wagner glaubte dies am leichtesten durch Veranstaltung von Konzerten zu erreichen, in denen er Bruchstücke aus seinen Opern vorführte. Nach mühevollen zahlreichen Proben, zu deren Unterstützung Bülow eigens nach Paris geeilt war, fanden im Januar 1860 drei Orchesterkonzerte statt, die mit großem äußeren Erfolg, aber einem beträchtlichen Defizit abschlossen. Die Presse verhielt sich fast durchweg ablehnend. Noch führte Meyerbeer die Herrschaft! Auch Berlioz brachte einen boshaften Angriff auf die „Zukunftsmusik", so daß sich Wagner genötigt sah, im Journal des Débats dagegen Front zu machen. Das seltsame Verhältnis zwischen Wagner und dem exaltierten Franzosen war hier wieder einmal deutlich zum Ausdruck gekommen. Der Urgrund von Berlioz' unschönem Verhalten gegen Wagner, der ihm stets nur zuvorkommend, ja herzlich begegnete, war gehässigster Neid. Er sah in ihm nur den begünstigten Rivalen, den es auf jede Weise zu vernichten galt. Seine Verblendung ging so weit, daß er mit Liszt, dessen rühriger Propaganda er einzig und allein seine Erfolge in Deutschland zu verdanken hatte, den Verkehr abbrach, weil dieser so rückhaltlos für Wagner eingetreten war!

Durch den Mißerfolg des Konzertunternehmens sah sich Wagner genötigt, auf seinen Opernplan zu verzichten. Da erteilte ganz unerwartet Kaiser Napoléon III. den Befehl, der Tannhäuser solle in der Großen Oper einstudiert werden. Wagner verdankte diese hohe Protektion der Fürsprache der Fürstin Metternich, der Gemahlin des österreichischen Botschafters. Bülows „diplomatische Gewandtheit" hatte ihm diese Dame, wie den preußischen Gesandten Grafen von Pourtalès zu tatkräftigen Freunden gewonnen. Um das Defizit der Pariser Konzerte zu decken, folgte Wagner einem Angebot, in Brüssel ähnliche Konzerte zu leiten. Aber auch hier blieb wider Erwarten der pekuniäre Erfolg aus. In verzweifelter Stimmung kehrte er nach Paris in sein „glänzendes Elend" zurück. Da er begonnen hatte, in der Pariser Kunstwelt eine Rolle zu spielen, war er genötigt, ein großes Haus zu führen und wöchentliche Empfangsabende abzuhalten. Seine Geldverlegenheit nahm wieder bedrohlichste Formen an. Das vom Verlag Schott in Mainz, der aus eigenem Antrieb an Wagner herangetreten war und die Nibelungen angenommen hatte, gezahlte Honorar für Rheingold war bereits draufgegangen. Eigentlich hatte ja Wesendonk darüber zu verfügen, dem er die Nibelungen bereits verkauft hatte. Der Freund wurde jedoch statt dessen mit einem Schuldschein für den Verkauf der überhaupt noch nicht komponierten Götterdämmerung abge-

funden. Dann sollte Minna unbedingt eine Badekur in Soden gebrauchen. Das Geld war hierfür nicht aufzutreiben. Da kam Hilfe durch Frau von Kalergis, der Freundin Liszts, die in großmütiger Weise Wagner 10 000 Frcs. zur Verfügung stellte. Weitere reiche Unterstützungen waren ihm noch durch Frau von Szemere und Baron Emil Erlanger zuteil geworden. Tropfen auf einen heißen Stein. Auch mit der Gräfin d'Agoult, der Mutter von Liszts Kindern, verkehrte Wagner damals häufig, es drang sogar das allerdings irrtümliche Gerücht nach Weimar, er habe ein Verhältnis mit ihr. Sofort griff Liszt zur Feder, um den Freund vor dieser gefährlichen Frau zu warnen, mit der er selbst so bitteres Leid erfahren. Der damalige Pariser Aufenthalt Wagners trägt sowohl im Entbehren wie im Genießen den Stempel des Maßlosen und Abenteuerlichen an sich.

Inzwischen waren die Vorbereitungen zum Tannhäuser in vollem Gange. Jeder Wunsch Wagners wurde bereitwilligst erfüllt. Für die Hauptrolle engagierte man den jugendlichen Albert Niemann, auf den vor kurzem Tichatschek den Meister aufmerksam gemacht hatte. Auch die Übersetzung des Textes, die anfänglich große Schwierigkeiten bereitet hatte, glückte schließlich durch des tüchtigen Charles Nuitter Hand. Somit verhieß alles eine fast „ideale" Aufführung. Doch das Werk hatte für Pariser Geschmack einen großen Mangel: es fehlte das Ballett des zweiten Aktes. Man stellte allen Ernstes an Wagner wiederholt das Ansinnen, ein solches einzufügen. Das lehnte er entschieden ab, erklärte sich aber bereit, den Venusberg weiter auszuführen, da ihm dieser Teil seines Werkes einer Verbesserung wohl bedürftig erschien. Doch mit seiner Bearbeitung, die teilweise einer vollständigen Neukomposition gleichkommt, war dem Übelstand durchaus nicht abgeholfen. Die Abonnenten der Oper, die Mitglieder des Jockeyklubs, der die höchste Aristokratie Frankreichs in seinen Reihen vereinigte, pflegten erst nach dem Diner das Theater zu besuchen, um ihre Freundinnen beim Ballett auf der Bühne zu bewundern. Mit dem Tage, an dem Wagner den ihm immer aufs neue vorgetragenen Wunsch, ein Ballett an dieser Stelle in sein Werk aufzunehmen oder wenigstens zu gestatten, daß irgendein beliebiges Tanzdivertissement zwischen zwei Akten der Oper eingeschoben würde, als unerfüllbar endgültig ablehnte, war das Schicksal seines Werkes in Paris eigentlich besiegelt. Er lief mit all seinen Forderungen, seinem Handeln Sturm gegen eine Übermacht, gegen Tradition und Gewohnheit, gegen einen Nationalcharakter, dem er sich nie mit seinem Streben und Wollen verständlich machen konnte, und seine heftige, jedem diplomatischen Vorgehen gegenüber versagende Art schuf ihm überdies noch persönliche Gegner in Fülle: das schließliche Ergebnis konnte gar nicht anders als negativ sein. Sein Versuch, durch Veröffentlichung der Texte seiner früheren

Werke in französischer Sprache mit einer seine Ziele erläuternden langen Einleitung unter dem Titel Zukunftsmusik Verständnis für sein Werk zu erwecken, war ein nur vergebliches Bemühen. Nach 164 aufreibenden Proben, die zudem auf längere Zeit durch ein infolge der Überanstrengung bei Wagner ausgebrochenes Nervenfieber unterbrochen worden waren, fand endlich am 13. März 1861 die mit größter Spannung erwartete erste Tannhäuseraufführung in Paris statt. Das Werk wurde von den in voller Zahl aufgebotenen feindlichen Mächten durch Lachen, Heulen und Pfeifen zu Fall gebracht. Bei der zweiten und dritten Vorstellung verstärkten sich die skandalösen Vorgänge noch. Die Sänger waren oft minutenlang verhindert weiterzusingen, oder sich in dem wilden Lärm verständlich machen zu können. Wagner zog die Partitur endgültig zurück. Die Aufführung selbst war mit Ausnahme Niemanns, der durch die gegnerische Hetze die Laune verloren hatte und seinem Part nicht genügte, hohen Lobes würdig. Nur der chef d'orchestre, oder wie Wagner sagte „Schöps d'orchestre", hatte seine Geduld in den Proben auf eine harte Probe gestellt und vieles verdorben. Bülow charakterisiert ihn drastisch: „Eins der schäbigsten Rindviehe, gegen das der erste beste Schindelmeisser gehalten ein Franz Liszt ist, ein Greis ohne Intelligenz, ohne Gedächtnis, gänzlich erziehungsunfähig, wie aus den unzähligen Proben hervorgegangen ist, die eigentlich nur für seine Instruktion abgehalten worden sind." Ungeheure Anstrengungen und drückende Opfer an Zeit und Geld waren umsonst vertan, und die erhofften großen Einnahmen, die Sicherstellung der Zukunft, um derentwillen das ganze Unternehmen eigentlich in Angriff genommen, waren illusorisch geworden. „Zwei schöne Jahre sind rein vergeudet, und ich fühle mich außerordentlich müde. Was ich für die Kunst verloren, habe ich aber vielleicht fürs Leben gewonnen, eine letzte, recht tief eingeschriebene Erfahrung: das, was sich nicht fügt, auch nicht zwingen zu wollen."

Mitten in das Pariser Tannhäuserelend war die Nachricht gekommen, daß von der sächsischen Regierung Wagner das Betreten deutschen Bodens, außer Sachsen selbst, wieder gestattet sei. Er verdankte diesen Entschluß hauptsächlich der Fürsprache der Prinzessin von Preußen. Nun stand ihm nach der Pariser Katastrophe die Möglichkeit offen, in Deutschland die Aufführungen seiner Werke, vor allem des Tristan, selbst zu betreiben. Da der Großherzog von Baden Wagner nach wie vor sehr freundlich gesinnt war, schien eine Niederlassung in Karlsruhe das Aussichtsreichste. Wagner begab sich daher im April 1861 in die badische Residenz und erreichte von dem ihn sehr gütig aufnehmenden jungen Fürsten die feste Zusage der Aufführung des Tristan zur Feier von Großherzogsgeburtstag am 9. September. Die erforderlichen Künstler mußte er allerdings selbst beschaffen. Nach nochmaligem

kurzen Aufenthalt in Paris, während dessen er vergeblich auf Liszts angekündigten Besuch wartete — seit fünf Jahren hatte er den Freund nicht mehr zu Gesicht bekommen — machte er sich auf die Reise, um geeignete Kräfte für seine Zwecke aufzuspüren. Zunächst führte sein Weg nach Wien. Von der dortigen Opernbühne war ihm schon viel Rühmliches berichtet worden. Zu Ehren seiner Anwesenheit und um ihm die Künstler der Hofoper in geeigneten Partien vorzuführen, gab man den Lohengrin. Hier war es endlich dem Schöpfer vergönnt, dreizehn Jahre nach dem Entstehen sein Werk zum erstenmal zu hören! Schon die Probe hatte seine kühnsten Erwartungen übertroffen; er empfing von der Aufführung eines seiner Werke, was zuvor noch nie der Fall gewesen, einen „vollständigen, alles versöhnenden Genuß". Der Lohengrin-Abend selbst gestaltete sich zu einem in der Wiener Theatergeschichte einzig dastehenden Triumph, der sich wenige Tage später bei einer Vorstellung des Holländer erneuerte. In dem trefflichen Wiener Künstlerensemble, aus dem ihm besonders der „ganz vollkommene" Tenor Ander und die Dustmann „mit einer himmlisch seelenvollen Stimme" gefielen, glaubte er alle Garantien für eine vollendete Tristanaufführung in Händen zu haben. Er ging daher auf das Anerbieten der Intendanz, den Tristan zum 1. Oktober herauszubringen, freudig ein und machte auf der Rückreise über Karlsruhe die dort früher getroffenen Vereinbarungen rückgängig.

In Paris fand er Liszt noch vor, der am Tag seiner Abreise nach Wien dort eingetroffen war; aber der Freund wurde durch gesellschaftliche Verpflichtungen derart in Anspruch genommen, daß sie sich kaum sahen. Doch Wagner versprach bei der im August in Weimar stattfindenden Tonkünstlerversammlung Liszts Gast auf der Altenburg zu sein. Die Fürstin weilte damals bereits in Rom. Durch die Aufregungen des letzten Jahres hatten sich Minnas Leiden und damit die häuslichen Mißstimmungen wieder verschlimmert. Sie mußte, wie im vorhergehenden Sommer, zur Kur nach Soden. Wagners optimistische Erwartungen, die er an ihre Wiedervereinigung geknüpft, hatten sich in keiner Weise erfüllt. Sein anfängliches Streben, Minna von allem, was ihn beunruhigte, auszuschließen, und ihr nur mit gelassener Ruhe und Sanftmut zu begegnen, führte nur zu neuen Wirren, da Minna sich zurückgesetzt fühlte und hinter seinem geheimnisvollen Schweigen Schlimmes witterte; ließ er sich aber in Erörterungen ein, so endeten diese meist infolge der Gereiztheit und Erregtheit der beiden sehr stürmisch. „Als ich mir die Kraft für unser Zusammenleben zutraute," bekennt Wagner später seiner Frau, „hatte ich allerdings auf ein ruhiges, weniger sorgenvolles und aufregendes Leben meinerseits gerechnet. Mit wahrhaftem Grauen blicke ich nun auf diese abermals durchlebte Pariser Schreckenszeit zurück, wo Kummer, Sorge, Ärger, Anstren-

gung und Leiden jeder Art mich schließlich in einen so elenden und überreizten Zustand brachten, daß ich mich nur wundere, wie ich es überhaupt ausgehalten, und daß ich nicht irgendeinmal völlig alle Fassung verlor. Konnte es zu den zahllosen Bekümmernissen, die ich täglich zu erfahren hatte, nun noch Schlimmeres geben, als auch noch unzeitige Erinnerungen an ewig von Dir mißverstandene frühere Vorgänge? Der leiseste Hohn, die kleinste Anzüglichkeit Deinerseits — war ich nun einmal schon so zermartert wie damals — mußte mich da endlich bis zur Wut reizen. Daß Du das nicht verstehen willst und bei solchen Ausbrüchen meiner Heftigkeit stets nur verhaltenen Haß gegen Dich losbrechen, oder glühende Leidenschaft für eine andere aufschießen sehen willst, das kann mich ja eben nur noch wütender machen." Es stimmt traurig, diese beiden Menschen, die sich wirklich aufrichtig bemühen, einander zu gewinnen, wie unter der Gewalt eines feindlichen Dämons immer wieder aneinander vorbeistürzen und sich in fruchtlosem Ringen gegenseitig aufreiben zu sehen. Bitter mutet Minnas Klage an: „Ich werde ganz melancholisch und vergehe, ich bin auf dem besten Weg dazu. Richard ist freundlich, ist mir aber nichts, nicht einmal ein Freund, weil er mir nichts vertraut und ich doch nichts fragen mag oder darf. Ich bin hier Haushälterin, die nichts als drei Dienstboten zu kommandieren und sich mit ihnen zu ärgern, aber auch Zutritt in den Salon hat, um den Leuten mein seidenes Kleid zu zeigen. Doch ein einziges herzliches oder gemütliches Gespräch habe ich noch nicht mit meinem Manne gehabt, und das ist für eine alte Lebensgefährtin, die jede Misère mit ihm geteilt, wie ich es getan, traurig. Oft sehe ich Richard außer der Essenszeit den ganzen Tag oder auch abends nicht mehr, doch frage ich nie, wo er war, ich weiß es, aber ich bin nicht mehr so dumm wie früher." Diese unbestimmte, aber vielsagende Andeutung findet ihre Erklärung in einem späteren Brief Minnas: „Mittwoch ist Bekannten und Freunden unser kleiner Salon erschlossen. Es kommen viel Leute zu uns. Außerdem sehe ich keine bei uns, die mir lieb sind. Blandine ist eine Kokotte, die auch bei allen denen, die sie kennen, in keinem guten Rufe steht, was zwar in Paris nichts sagen will. Philisteröse, unter die ich mich leider zählen muß, stößt sie eher ab. Frau Ollivier besucht meinen Mann öfter, ohne anständigerweise nach meiner Wenigkeit zu fragen. Ich bin dergleichen gewöhnt, und lasse alles geschehen, ohne die geringste Notiz davon zu nehmen. Nur kann ich es mir noch immer nicht verzeihen, daß ich hierher gekommen bin. Fällt in dieser Art früher oder später wieder etwas Eklatantes vor, so reise ich nach der Schweiz, wo ich bleibe. In meine Heimat gehe ich nicht; ich würde mich schämen müssen, da alle mir abredeten, hierher zu reisen und mir viel Schlimmes prophezeiten ... Glaube mir, ich täusche meinen Richard mit Keinem! Im Gegenteil! Wie ich Dir schon gesagt, ich wohne im obersten Stock,

weiß nichts von dem, was unten geschieht, bekomme meine Briefe von dem Diener auf mein Zimmer gebracht. Es interessiert meinen Mann durchaus nichts, was mich betrifft, oder wer mir geschrieben, was man mir geschrieben usw. Als ich Deinen vorletzten Brief erhielt, worin Du mich um zwei Billets für Mr. und Mad. Challemel ersuchtest, reichte ich Richard umgebogen diese Stelle, weil ich schon mehreremale eine Fehlbitte um zwei Konzertbilletts getan hatte, während ich hören mußte, daß Frau Blandine ganze Logen zur Auswahl fast aufgedrungen wurden .... In Liszts Mutter, die hier allein lebt, habe ich eine liebe alte Frau und Freundin kennengelernt; ich besuche sie oft und gewinne sie immer lieber. Sie lebt ziemlich verlassen, die Enkelin kann keine Ehrenhüterin brauchen! Die Ollivier hat sich gegen Bülow scheußlich benommen, so daß er ohne Abschied von ihnen reiste. Die d'Agoult ist nicht hier, sondern schon lange in Italien."

Das in diesem Brief Minnas beargwöhnte Verhältnis Wagners zu Liszts ältester Tochter, Blandine, Gattin des Advokaten, späteren Justizministers Ollivier, wurde damals in Paris viel besprochen. Es bildet auch den tieferen Grund dafür, daß die Fürstin Wittgenstein um jene Zeit alle Beziehungen zu Wagner abbrach und ihn 1860 in Paris nicht aufsuchte. Da die Zukunft zunächst immer noch sehr unbestimmt war, so wurde abermals eine Trennung beschlossen und Ort und Zeit einer neuen Niederlassung dem Geschick anheimgegeben. Der Pariser Hausstand ward aufgelöst, Minna kehrte nach Dresden zurück und Wagner genoß für den Rest seines Aufenthalts, der durch die Übersetzung des Holländer ins Französische noch bedingt war, die Gastfreundschaft des Grafen Pourtalès in dem preußischen Gesandtschaftshotel, das durch einen herrlichen Park und seine schwarzen Schwäne berühmt war. Ein Albumblatt aus jener Zeit „Ankunft bei den schwarzen Schwänen" sprach seiner gütigen Wirtin seinen Dank aus. Ein anderes Albumblatt komponierte er für die Fürstin Metternich, um sich ihr für ihre Bemühungen wegen des Tannhäuser erkenntlich zu zeigen.

Anfang August rief Wagner das Liszt gegebene Versprechen nach Weimar. Freudig wurde er hier von allen Seiten in der Heimat bewillkommt. Im allgemeinen war er von der Tonkünstlerversammlung wenig entzückt: „Daß nie Vereinigungen von noch soviel gescheiten Köpfen ein Genie oder ein wahres Kunstwerk der Welt bringen können, liegt allen wohl klar am Tage: die Werke des Genies erzeugen sich ganz außerhalb ihrer Sphäre." Einzig Liszts Faustsymphonie hinterließ ihm einen unvergeßlichen Eindruck.

Als Wagner Mitte August (1861) in Wien eintraf, um das Tristanstudium zu beginnen, wurde ihm die üble Nachricht, daß Ander wegen einer Stimmerkrankung einen mehrwöchentlichen Urlaub erhalten habe. Hierdurch war

ein längerer Aufenthalt bedingt. In bangem Hoffen und Warten schlichen die Wochen hin. Mehrmals schien es, als ob Ander sich endlich erholt hätte; immer wieder war es eine Täuschung. „Ich lebe hier ein unnützes, oft zwecklos mir vorkommendes Warteleben und vorige Woche war ich wirklich der Verzweiflung nahe über Anders Zustand, der immer noch so ungewiß blieb, daß eben gar nichts sich bestimmen ließ.“ Endlich konnte Wagner mit ihm die Proben vorsichtig beginnen. Doch es ging nicht, nach wenigen Versuchen mußte wieder aufgehört werden. Das Engagement eines neuen Tenors zerschlug sich und Gastspiele von Schnorr und Tichatschek, die Wagner mit flehentlichen Bitten bestürmte, ließen sich nicht ermöglichen, da beide in Dresden nicht abkommen konnten. Somit blieb nichts anderes übrig, als den Tristan aufs nächste Jahr zu vertagen. „Was ich hier in Wien gelitten,“ berichtet Wagner an Minna, „ist nicht zu beschreiben. Fast jede Woche ein neues Projekt, den Tristan diesen Winter doch noch möglich zu machen: jede Woche eine neue Enttäuschung. Ander über alle Maßen traurig befunden: ein ganzer .... Kerl, der durch gewissenloses Reden mir unglaublich schadete. Genug, da der Direktor und übrigens alle vom Theater mir treu blieben, kamen die Pläne auf, Schnorr oder Tichatschek schnell hierher zu ziehen. Endlich, um zum Schlusse zu kommen, ging es nur noch per Telegraph ... Somit ist denn das Los entschieden, und ich habe ein volles Jahr vor mir, um zu warten. Ich fühle, ich gehe zugrunde, wenn ich nicht etwas ergreife, was mich für dieses neue Wartejahr gänzlich der mir so feindlichen Welt entrückt. Das Einzige, was mich erhalten kann, ist: sogleich eine neue Arbeit leichteren Inhalts vorzunehmen. So hat mir denn das wahrhaft Verzweifelte meiner Lage einen vortrefflichen Plan eingegeben. Ich bin entschlossen, nun auf nichts mehr zu hören, vorläufig den Tristan und alles aufzugeben und eine neue Oper zu schreiben, welche so beschaffen sein soll, daß sie im nächsten Winter mit einem Schlage über alle deutschen Theater geht. Das Sujet ist höchst originell und durchaus heiter, was es mir einzig möglich macht, jetzt damit mich zu beschäftigen, wo eine ernste, schwermütige Dichtung mich ruinieren würde.“ Es war sein aus 1845 datierender Entwurf Die Meistersinger von Nürnberg. Fürst Metternich hatte ihm für die nächste Zeit in seinem glanzvollen Pariser Heim Unterkunft angeboten. Hier wollte Wagner seine neue Dichtung in aller Zurückgezogenheit ans Licht kommen lassen. So schied er Ende November 1861 aus Wien, das er mit soviel Hoffnung betreten hatte. Ganz erfolglos war sein Aufenthalt aber nicht gewesen: Er hatte sich zwei treue Freunde errungen, den praktischen Arzt Joseph Standhartner, der ihn fast während der ganzen Dauer seines Aufenthalts bei sich beherbergt hatte, und den jüngeren Kunstgenossen Peter Cornelius, der

ihm noch von dem Baseler Rendezvous mit Liszt in gutem Gedenken stand, Peter war, obwohl ihm Wagner sein Liebchen, die schöne Seraphine Mauro, von ihm nur „Puppe“ genannt, abspenstig gemacht, bald sein vertrautester Freund, in dessen Hand er während seiner Abwesenheit die Wahrung seiner Interessen in Wien legen durfte. Auf der Durchreise nach Paris gelang es Wagner, in Mainz mit seinem Verleger Schott wegen der Meistersinger einig zu werden und die nötigen Vorschüsse zu erhalten. In Paris aber harrte seiner wieder eine peinliche Enttäuschung: Metternichs konnten ihn, da unvorhergesehen Verwandte bei ihnen weilten, nicht aufnehmen. So sah er sich wieder auf den Gasthof angewiesen. Mitten in der leichtlebigen französischen Umgebung wurde am Seinequai das urdeutsche gefühlstiefe Hans Sachs-Drama zum Leben erweckt. „Drollig war es mir hier in Paris, gegenüber den Tuilerien und dem Louvre, mich mit meinen Nürnberger Meistersingern herumzutreiben: ich muß oft darüber laut lachen, wenn ich aufblicke.“ In sieben Wochen wurde die Dichtung beendet und am 5. Februar 1862 traf Wagner bereits wieder in Mainz ein, um bei Schotts sein Werk vorzulesen. Zu diesem „heiligen Abend“ war sogar Cornelius aus Wien herbeigeeilt. Alles was in Mainz zu den Kunstfreunden gezählt werden konnte, war zu diesem seltenen Fest geladen; hier sei nur an Wendelin Weißheimer und die Familie Maier erinnert, mit denen Wagner bald regen Verkehr pflegte. Dem Drängen der Freunde nachgebend, mietete er eine kleine Wohnung in Biebrich, dicht am Rhein in herrlicher Lage, um hier während der Sommermonate die Komposition der Meistersinger zu fördern. Er ließ alle Sachen, vor allem den Erardflügel, ohne den er an ein Arbeiten nicht denken konnte, von Paris kommen und richtete „mit unsäglicher Mühe“ und fast pedantischer Sorgfalt sein neues Heim ein. Dieses stete Umherziehen und das jedesmalige vollständige Einrichten einer ganzen Wohnung, wobei, selbst wenn es sich um ganz kurze Zeit handelte, an nichts gespart wurde, verschlang Unsummen. Um ihrem Gatten bei der Niederlassung in Biebrich zu helfen, erschien unerwartet Minna aus Dresden. In aufrichtiger Freude hatte sie Wagner willkommen geheißen. Doch ein äußerer Zufall warf alle Pläne eines dauernden Zusammenseins über den Haufen und führte abermals zu einer Katastrophe, die jede Hoffnung auf eine frohere Zukunft im Keim erstickte und eine endgültige Trennung herbeiführte. Am zweiten Tag von Minnas Biebricher Aufenthalt erhielt Wagner zufällig einen Brief von Frau Wesendonk. Minna geriet darüber außer sich. „Das ganze Wahnsinnsgebäude steht hell und unerschüttert wieder da! Es war für mich, wie um den Verstand zu verlieren. Diese Frau ganz und gar auf demselben Flecke wie vor vier Jahren: Wort für Wort genau dieselben Ergüsse, derselbe gemeine Ton! Argwohn,

Mißtrauen, Übeldeuten jedes Wortes. Endlich wieder zunehmendes Herzleiden meiner Frau. Es waren zehn Tage der Hölle! ... Die Fortdauer oder Wiederanknüpfung unseres Zusammenlebens ist somit das Törichtste und Widersinnigste, was geschehen könnte. Es kann sich daher nur um die Art handeln, wie es aufgehoben wird. Ich habe ihr eine kleine Niederlassung für sie in Dresden angeboten: sie soll ein Zimmer für mich bereit halten: ich werde es versuchen, sie dort zu sehen; benimmt sie sich vernünftig (was ich leider durchaus bezweifeln muß), so kann ich sie öfter besuchen, und indem ich mir anderswo ein stilles Asyl zum Arbeiten offen halte, so kann ich noch, ohne große Beschämung für sie, vor der Welt den Bruch verbergen ... Wirklich mich von ihr noch scheiden zu lassen, ist und bleibt mir unmöglich: es ist zu spät und die Grausamkeit einer solchen Prozedur empört mich." — Und dennoch wäre es beinahe zur Scheidung gekommen. Ein holdes Mädchenbild, dessen keuschen Zauber Wagner in der Gestalt seines Evchen festzubannen strebte, kreuzte seinen Weg: Mathilde Maier aus Mainz. Sie ward gar bald seine Freundin, der Verkehr wurde immer häufiger, und der Umgang mit der jugendfrischen, geistig anregenden „Thilde" ward Wagner bald unentbehrlich. Er war fest entschlossen, diese innigen Beziehungen zu dauernden zu gestalten. Doch seine Werbung stieß unerwartet auf Widerstand. Ein ererbtes Gehörleiden, das sie ihrer Überzeugung nach zur Lebensgefährtin eines Genius, dessen Reich die Welt der Töne, untauglich machte, bestimmte Mathilde zur Resignation. Schweren Herzens gab sie den geliebten Mann frei, bewahrte ihm aber bis an ihr Lebensende hingebende Freundschaft.

Den Höhepunkt des Biebricher Sommers bildete die gleichzeitige Anwesenheit des Bülowschen und Schnorrschen Ehepaars bei Wagner. Anläßlich einer Lohengrinaufführung in Karlsruhe hatte er den jungen stimmgewaltigen Schnorr kennen und verehren gelernt. In ihm sah er endlich seinen Tristandarsteller. Wahre Feste, ein Schwelgen in Wagnerscher Tonwelt füllten die Tage. Vollständige Aufführungen des Tristan mit Bülow am Klavier wurden veranstaltet. Die Arbeit an den Meistersingern schritt nun allerdings viel langsamer vor als ursprünglich angenommen. Da Wagner die kontraktlich festgesetzten Zeiträume nicht einhalten konnte, drohte Schott, die Vorschüsse einzustellen. Zunächst konnte ihn Wagner noch umstimmen, indem er ihm die „Fünf Gedichte für eine Frauenstimme", die Wesendonk liebenswürdig abtrat, überließ. Als aber Wagner mehrere Wochen durch einen unglücklichen Zufall — der Hund seines Nachbars hatte ihn, als er sich in seiner rührenden Tierliebe seiner Unsauberkeit erbarmen wollte, in die rechte Hand gebissen — an der Weiterarbeit gehindert blieb, stellte Schott wirklich die Zahlungen ein. Alle Vorstellungen, selbst eine persönliche Vorsprache in Kissingen, wo dieser zur Kur

weilte, waren vergeblich. Bei dieser „Biebricher Katastrophe“ wirkten allerdings auch Gründe privater Natur bestimmend mit: sein in der kleinen Stadt sehr peinliches Aufsehen erregendes Liebesverhältnis mit der Frankfurter Schauspielerin Friederike Meyer. Es blieb Wagner schließlich nichts übrig, als sich — auch Wesendonk muß wieder mehrfach aushelfen — auf andere Weise Geld zu verschaffen: er plante große Konzerte mit Bruchstücken aus seinen noch unbekannten Werken. Mit einem durch Weißheimer in Leipzig veranstalteten Orchesterkonzert wurde der Anfang gemacht. Wagner dirigierte hier das erst kürzlich vollendete Meistersingervorspiel und die Tannhäuserouvertüre. Aber obwohl der Meister zum erstenmal wieder in seiner Vaterstadt erschien — die Erlaubnis zum Betreten Sachsens war ihm erst neuerdings erteilt worden — blieb der Saal fast leer. Die guten Leipziger waren durch die dort herrschende konservative Musikrichtung zu gut dressiert. Ein sich anschließender kurzer Aufenthalt in Dresden zeigte Wagner nur zu deutlich, daß, obwohl die Dresdner Oper in dem Ehepaar Schnorr zwei bereits tristanfeste Mitglieder besaß, für ihn dort gar nichts zu erhoffen sei. Wenige Tage nach der Rückkehr nach Biebrich begab er sich, sowie er — ein größeres Geldgeschenk des Großherzogs von Weimar ermöglichte es ihm — nach Bezahlung der dringendsten Schulden unbehelligt die Stadt verlassen konnte, nach Wien, um zum zweitenmal das Studium des Tristan in Angriff zu nehmen. Anfangs schien sich alles gut anzulassen. Die Klavierproben waren unter Kapellmeister Esser bereits lebhaft im Gange, allerdings mit dem unzuverlässigen Ander. Wagner suchte ihm die Sache so leicht als irgend möglich zu machen und alles Anstrengende zu beseitigen. Ja selbst den Glanzpunkt des letzten Aktes, den gewaltigen Fluch des todwunden Helden, gab er Ander zuliebe preis. Doch alles war vergebens: nach wenigen Tagen meldete sich der Sänger wieder krank. Das gleiche Elend wie im Jahre zuvor schien wieder anbrechen zu wollen. Da ließ ihn ein Gastspielengagement Schnorrs, der den Monat Januar sich freimachen konnte, von neuem Hoffnung schöpfen. Die Mitwirkung seines Recken war aber den maßgebenden Stellen mißliebig. Man suchte sie im stillen unmöglich zu machen, indem man plötzlich erklärte, mit den Proben nicht vor Ende Januar fertig werden zu können. So spielte man mit Wagner in Wien ein falsches Spiel und hielt ihn zwecklos hin. Die Presse zog derweilen kräftig gegen das „unmögliche Werk“ zu Feld. Namentlich Eduard Hanslick, den sich Wagner durch eine Vorlesung der Meistersinger bei seinem Freunde Standhartner zu einem erbitterten Gegner gemacht hatte, konnte sich an hämischen Berichten nicht genug tun. Er hatte nämlich, wie der Entwurf der Dichtung bestätigt, mit Recht gemeint, in der Gestalt des Beckmesser eine Karikatur seiner eigenen Person zu erkennen. Den Anfeindungen

zum Trotz glaubte Wagner durch die Veranstaltung von Konzerten das Publikum mit seinen Werken bekannt machen zu müssen, um ihm ein eigenes Urteil zu ermöglichen. Drei große Orchesterkonzerte im Theater an der Wien, deren Programme Stücke aus dem Ring, Tannhäuser und den Meistersingern enthielten, erregten gewaltiges Aufsehen und waren für Wagner reich an äußeren Ehren. Pekuniär schloß das Unternehmen allerdings mit einem kleinen Defizit ab. Des Meisters an sich schon verzweifelte Lage wurde dadurch noch drückender. „Wagners Verhältnisse", berichtet P. Cornelius, „sind in einer unglaublichen Bredouille. Nun, er macht's danach. Sein ganzes Leben ist ein Hieb über die Schnur. Ihm ist nicht zu helfen . . ." Und indiskret fährt er fort: „Er gab einen musikalischen Abend für sein Fräulein Friederike Meyer. Ihr Kammermädchen saß als Dame mit in der Stube. Es ist nicht so arg mit der Friederike, wie sie's von Mainz aus machten. Sie ist kein übles Mädchen — dem Anschein nach. Sie ist verständig, ohne sich damit hervortun zu wollen. Sie ist nicht sehr hübsch, aber sie hat eine lebensvolle Physiognomie. Wagner benimmt sich sehr nett und dezent in ihrer Gegenwart. Wenn er denn schon eine Liaison haben muß, so fährt er, wie es scheint, mit dieser ganz leidlich." Tausend Gulden, ein Geschenk der Kaiserin, halfen zunächst wieder weiter. Der große Erfolg der Wiener Konzerte wirkte auf die Tristanangelegenheit fördernd ein. Die Proben wurden wieder eifriger betrieben. Wertvoller noch waren die dadurch veranlaßten mehrfachen Angebote von außerhalb. Durch einen Verehrer seiner Kunst, Heinrich Porges, zu dem er bald in freundschaftlichen Verkehr trat, wurde ihm in Prag ein ähnliches Konzert arrangiert, das auch materiellen Gewinn einbrachte. Ein Ausflug nach Petersburg und Moskau zur Direktion mehrerer Konzerte schloß sich an, der an künstlerischen Ehren reich war und den erfreulichen Überschuß von nahezu 7000 Talern abwarf. In Moskau aber hatte ihn die Nachricht erreicht, daß der Tristan in Wien nach 77 stattgehabten Proben endgültig für dieses Jahr zurückgelegt sei, da diesmal Frau Dustmann zur Abwechslung erklärt hatte, den Anforderungen ihrer Partie nicht gewachsen zu sein. Diese plötzliche Unpäßlichkeit seiner Isolde hatte allerdings tiefere Gründe. Frau Dustmann war nämlich die Schwester der von Wagner aus Biebrich nach Wien mitgebrachten Friederike Meyer, und die Anwesenheit der von ihrer Familie in Acht und Bann getanen Verwandten war ihr sehr peinlich. Friederikens wegen kam es zwischen dem Meister und seiner Isolde zum Zerwürfnis, und an dieser in den Privatverhältnissen begründeten Klippe ist schließlich der Tristan in Wien gescheitert. Da auch die Unterhandlungen mit Weimar und Prag schließlich resultatlos verlaufen waren, so sah sich Wagner, was den Tristan anlangte, von neuem in seinen Hoffnungen getrogen. Einen letzten

Versuch machte er noch auf der Rückreise aus Rußland mit Berlin, aber der Intendant von Hülsen weigerte sich sogar, ihn auch nur zu empfangen!

„Meine sonderbare Situation", bekennt Wagner selbst, „läßt sich in die Vorstellung einer rastlosen Jagd nach Ruhe fassen. Die schreckliche Anstrengung einer Expedition nach Rußland hatte für mich nur den Sinn einer solchen: während der größten Erschöpfungen trug ich mich nur mit dem Plan einer auf Dauer berechneten Niederlassung, welche mir das einzige, was mir noch Lust zum Leben macht, ungestörte Arbeit ermöglichen sollte. In diesem Sinne gab ich an Freunde den Auftrag, sei es wo immer, mir eine stille Wohnung mit einem Garten, welche mir auf länger zugesichert werden könnte, zu suchen." Private Beziehungen gaben den Ausschlag für die Umgebung Wiens. Ein dem Baron Rackowitz gehöriges Landhaus in Penzing mit herrlichem Garten in ruhiger Lage bot schließlich das Gesuchte. Dieses wurde nun mit den aus Biebrich herbeibeorderten Sachen aufs sorgfältigste eingerichtet. Die meisten Arbeiten führte die durch die „Briefe an eine Putzmacherin" neuerdings bekannt gewordene Bertha Goldwag aus, deren Geschicklichkeit und feinen Geschmack Wagner an einigen kleineren Arbeiten zuvor hatte schätzen lernen. Sie selbst erzählt darüber folgendes: „Wagner lobte stets meine universelle Begabung und gab mir Aufträge, die tatsächlich mit meinem Beruf nichts zu tun hatten. Als er nach Penzing übersiedelte, mußte ich ihm die ganze Wohnung einrichten. Bis auf ein einziges Zimmer boten sich keine Schwierigkeiten dar, denn alle Räume wurden zwar mit Eleganz, aber doch in der allgemein üblichen Weise ausgestattet. Nur ein einziger Raum wurde nach den genauesten Angaben Wagners mit verschwenderischer Pracht dekoriert. Die Wände wurden mit Seide ausgeschlagen und ringsherum wurden Girlanden angebracht. Vom Plafond herab leuchtete eine wundervolle Ampel mit gedämpftem Licht. Den ganzen Boden bedeckten schwere, ungemein weiche Teppiche, in denen der Fuß förmlich versank. Das Meublement bestand aus einem kleinen Sofa, einigen Fauteuils und einem kleinen Tisch. Alle diese Sitzgelegenheiten waren mit kostbaren Decken und Kissen, die er zumeist zum Aufstützen der Ellbogen benutzte, bedeckt. Ich hatte sie alle angefertigt. Das Zimmer durfte nie von jemandem betreten werden, Wagner hielt sich darin immer ganz allein auf, und zwar immer am Vormittag. Er sagte mir einmal, daß er sich in einem solchen Zimmer besonders wohl fühle, weil ihn die Farbenpracht sehr zur Arbeit anrege. Er trug dann Atlasbeinkleider mit einer dazugehörigen Jacke. Ich mußte alle Kleider, die ich für ihn anfertigte, reich mit Watte füttern, denn Wagner klagte allemal, daß es ihn friere. Selbst alle seine Straßenkleider wurden mit dem schwersten Atlas gefüttert. Sicherlich, der Meister trieb einen gewissen Luxus, ich machte ihm recht viele

Anzüge und Schlafröcke. Daß er zu den farbigen Kleidern auch ebensolche Hausschuhe haben wollte, ist selbstverständlich, auch diese mußten so schwer wie möglich mit Pelz und Watte gefüttert sein. Wagner liebte alles Weiche." Das Hauswesen, dem eine durch einen an sie gerichteten Liebesbrief Wagners bekannt gewordene Haushälterin Marie vorstand, besorgten der Diener Franz Mraczek, und seine Frau Anna, zwei ehrliche Leute, die Wagner auch in späteren Jahren treu dienten. So war denn wieder einmal ein Heim hergerichtet, und die Monate hindurch unterbrochene Arbeit an den Meistersingern konnte fortgesetzt werden. Doch lange sollte die ersehnte Arbeitsruhe nicht währen. Das Geld der russischen Exkursion und ein beträchtliches Geschenk des Fürsten von Löwenberg war durch die Einrichtung der Penzinger Villa mehr als aufgebraucht, und es mußten neue Einnahmen erschlossen werden. Konzerte in Pest, Prag, Karlsruhe, Löwenberg und Breslau füllen fast den ganzen Monat November (1863) aus. Da der Erfolg jedoch nicht den Erwartungen entsprach, sah sich Wagner genötigt, im Hinblick auf die im Frühjahr geplante neuerliche Petersburger Tätigkeit Geld gegen Wechsel unter „abscheulichen Opfern" aufzunehmen. In Wien selbst hielt er sich ziemlich zurück. Vom Tristan verlautete nichts mehr. Ein Feuilleton: Das Wiener Hofoperntheater, in dem er Reformvorschläge für die neuerbaute Hofoper machte, und seine Mitwirkung als Dirigent in einem Konzert Tausigs war alles, wodurch die Wiener auf ihn aufmerksam wurden. Der Text der Meistersinger und des Nibelungenrings waren inzwischen auch im Druck erschienen, ohne allerdings irgendwelches Aufsehen zu erregen. Seine im Vorwort zu der Ringdichtung aufgeworfene Frage, ob sich „ein Fürst finden" würde, der diesem Werk zum Sieg verhülfe, war erfolglos verhallt. Beängstigend aber wurde Wagners Lage, als die Aussicht auf das Petersburger Unternehmen sich unerwartet zerschlug. Ein übler Zufall trug daran die Schuld. Sein Brief hatte sich unterwegs um Wochen vertrödelt. Womit sollte er jetzt seine Gläubiger befriedigen? Er war in Gefahr, das Opfer von Wuchererhänden zu werden. Da seine persönliche Freiheit bedroht schien, folgte er dem Rate seiner Freunde und verließ in heimlicher Flucht sein Haus. Er hoffte bei Wesendonks Unterkunft zu finden. Doch sie lehnten zu Wagners größtem Schmerz gerade im entscheidenden Augenblick ab. Er wandte sich zu Willes nach Mariafeld. Der Hausherr befand sich zwar auf einer längeren Reise, aber Frau Wille nahm ihn herzlich bei sich auf. „Diese Frau ist über alles Lob erhaben, mit gar nichts zu vergleichen, durchaus einzig. Was geschehen kann, um mir ein angenehmes, namentlich zur Arbeit sehr geeignetes Asyl zu bieten, geschieht vollständig. Mein Zustand ist sehr unheimlich; er schwankt auf einer schmalen Zunge: ein einziger Stoß und es hat ein Ende, so daß nichts mehr aus mir heraus-

zubringen ist, nichts, nichts mehr! Ein Licht muß sich zeigen: Ein Mensch muß mir erstehen, der jetzt energisch hilft, — dann habe ich noch die Kraft, die Hilfe zu vergelten: sonst nicht, das fühle ich!" Wagners Plan war, sofort nach Penzing an seine Arbeit zurückzukehren, sowie wegen der Wechselschuld ein befriedigendes Abkommen zustande gebracht sei. Die Erledigung dieser Sache hatten die Freunde Standhartner und Eduard Liszt übernommen. Diese wußten sich jedoch nicht anders zu helfen, als das Penzinger Heim aufzulösen und das Mobiliar zu verkaufen. Wagner geriet darüber außer sich. „Seit heute vor 8 Tagen, wo mir, im Begriffe, nach Penzing abzureisen, um wieder in ein ehrenvolles und vertrauenerweckendes Vernehmen zu meinen Gläubigern zu treten, die Nachricht von der brutalen, kopf- und herzlosen, mit völliger Heimtücke ausgeführten Gewalttat meiner Bevollmächtigten zukam, habe ich allen und jeden Schlaf verloren und ist mein Haar fast vollständig ergraut. Ich hatte diesmal die alte Lehre zu beherzigen: ‚Der Himmel bewahre mich vor meinen Freunden, mit meinen Feinden werde ich schon fertig werden'!" Da Wagners Aufenthalt in Mariafeld inzwischen bekannt geworden war, zog er es vor, von dort zu verschwinden. Eine letzte Hoffnung ließ ihn seinen Freund Eckert, den Kapellmeister der Stuttgarter Oper, aufsuchen. Doch eine Don-Juan-Vorstellung, der er beiwohnte, machte ihm sofort die vollständige Unmöglichkeit, für sich dort etwas auszurichten, erschreckend klar. Der junge Weißheimer war der einzige, der in jenen schlimmen Tagen um ihn weilte. Was aber konnte ihm dieser jetzt sein? Jede Hoffnung, mit seinen bisherigen Werken einen Sieg zu erfechten, hatte getrogen, zur Beendigung seines neuen Dramas ließ ihn die Sorge nicht kommen. Das mit großen Opfern in dem festen Glauben, hier die letzte Zuflucht gefunden zu haben, gegründete Penzinger Heim war gegen seinen Willen aufgelöst, sein Eigentum gepfändet oder verkauft. Heimatlos, als verlorener Flüchtling, verfolgt von einer Schar hartherziger Gläubiger, aller Mittel entblößt, schien er rettungslos dem Untergang verfallen. Am liebsten hätte er mit allem ein Ende gemacht und das Leben, das ihn anekelte, hingeworfen. Und doch hielt ihn stets ein unbestimmtes Gefühl vor dem letzten Schritt zurück. Er beschloß darum, vorläufig aus der Welt zu verschwinden, sich an einen abgelegenen kleinen Ort zurückzuziehen und hier unerkannt eine Wendung seiner Lage abzuwarten. Jetzt, in der demütigendsten Erniedrigung, im elendesten und traurigsten Augenblick seines ganzen Lebens erfüllte ihn felsenfest das Gefühl, daß „nun der Vorhang plötzlich sich heben und ein wundervolles Glück sich zeigen müsse". Und das Wunder geschah!

Am Abend vor der festgesetzten Abreise (2. Mai 1864) ließ sich ein Privatsekretär des Königs von Bayern, Herr von Pfistermeister, melden, der Wagner

dringend zu sprechen wünschte. Nach langen Irrfahrten über Penzing und Mariafeld war es ihm endlich geglückt, Wagner zu erreichen. Er überbrachte ihm die Einladung seines jungen Königs, der erst vor wenigen Wochen als Ludwig II. den bayrischen Thron bestiegen. Als Kronprinz hatte der junge Idealist einer Vorstellung des Lohengrin beigewohnt, die ihn derartig begeisterte, daß er sich vornahm, wenn er einst den Purpur trage, der Welt zu zeigen, wie hoch er das Genie Wagners zu stellen wisse. Eine seiner ersten Regierungstaten war die Berufung des Künstlers. Aus den tiefsten Tiefen der Not stieg Wagner unvermittelt empor zu den sonnigsten Höhen des Glückes. Tief erschüttert sendet er seinem Retter die erste Huldigung (siehe das Faksimile im Bilderteil dieses Buches): „Teurer huldvoller König! Diese Tränen himmlischer Rührung sende ich Ihnen, um Ihnen zu sagen, daß nun die Wunder der Poesie wie eine göttliche Wirklichkeit in mein armes liebebedürftiges Leben getreten sind! — Und dieses Leben, sein letztes Dichten und Tönen gehört nun Ihnen, mein gnadenreicher, junger König: verfügen Sie darüber als über Ihr Eigentum! Im höchsten Entzücken, treu und wahr Ihr Untertan Richard Wagner.“ Daß ihn die Kunde seiner Rettung gerade einen Tag nach dem Tode seines Antagonisten Meyerbeer erreichte, war ein merkwürdiges Spiel des Lebens. Und wieder, wie so häufig, dankte er einem Zufall diesen kaum faßbaren Umschwung. Wie ihn einst die Katastrophe im Züricher Asyl aus dem sichern Hafen unvermittelt in die stürmische Brandung hinausgestoßen, seine kühnen Pläne und Hoffnungen mit einem Schlag vernichtet hatte, so warf jetzt ein gütiges Geschick den Schiffbrüchigen an das sichere Ufer, und dem zu völliger Resignation Entschlossenen winkten nun durch die überreiche Huld eines mächtigen Beschützers ungeahnte Möglichkeiten, die Erfüllung seiner verwegensten Träume verhießen.

Am 4. Mai 1864 steht Wagner zum erstenmal dem König gegenüber. Aus Ludwigs glückstrahlenden Augen, deren märchenhafter Glanz jeden in ihren Bann schlug, spricht ein so hoher sittlicher Ernst, sein ganzes Wesen atmet solchen Seelenadel und echte Königswürde, daß Wagner sich der Erfüllung eines Wunders gegenüber sieht. „Er ist leider so schön und geistvoll, seelenvoll und herrlich, daß ich fürchte, sein Leben müsse wie ein flüchtiger Göttertraum in dieser gemeinen Welt zerrinnen. Er liebt mich mit der Innigkeit und Glut der ersten Liebe: er kennt und weiß alles von mir, und versteht mich, wie meine Seele. Er will, ich soll immerdar bei ihm bleiben, arbeiten, ausruhen, meine Werke aufführen; er will mir alles geben, was ich dazu brauche. Ich soll mein unumschränkter Herr sein, nicht Kapellmeister, nichts als ich und sein Freund“ . . . „Ein junger König voll Geist, Tiefe und unglaublicher Innigkeit, der offen vor seiner Umgebung mich als seinen einzigen und

wahren Erzieher nennt! Er kennt meine Werke und Schriften, wie vielleicht kein anderer, ist mein Schüler — wie vielleicht kein anderer.... Was ich in ihm gefunden habe, ist nicht zu beschreiben. Täglich werde ich durch seinen hinreißenden Umgang mehr inne, welches unglaubliche Wunder mir hier mein Schicksal zugeführt hat." Wie ernst es dem König mit seinen Versprechungen war, zeigt sein am Tag nach der ersten Begegnung an den Freund gerichtetes Schreiben: „Seien Sie überzeugt, ich will alles tun, was irgend in meinen Kräften steht, um Sie für vergangene Leiden zu entschädigen; die niederen Sorgen des Alltagslebens will ich von Ihrem Haupt auf immer verscheuchen, die ersehnte Ruhe will ich Ihnen bereiten, damit Sie im reinen Äther Ihrer wonnevollen Kunst die mächtigen Schwingen Ihres Genius ungestört entfalten können! Unbewußt waren Sie der einzige Quell meiner Freuden, von meinem zarten Jünglingsalter an, ein Freund, der mir, wie keiner, zum Herzen sprach, mein bester Lehrer und Erzieher... Da ich die Macht habe, will ich sie benützen, um Ihr Leben zu versüßen. Keine Bande sollen Sie fesseln, frei und unumschränkt sollen Sie nur Ihrer herrlichen Kunst sich hingeben, wie der Geist es Sie lehrt."

Zunächst galt es, Wagner aus seiner äußeren Notlage zu befreien. Mit 15 000 Gulden traf der Künstler in Wien ein, um die drängendsten Gläubiger zu befriedigen, mit den anderen ein Arrangement für die nächsten Monate zu treffen und vor allem von seinem Penzinger Mobiliar zu retten, soviel noch möglich war. In Begleitung seiner treuen Dienerschaft kehrte er nach München zurück und bezog auf Wunsch des Königs eine dem Schloß Berg am Starnbergersee dicht benachbarte Villa, um dem Freunde, der den Sommer auf diesem idyllisch einfachen Landschlößchen verbrachte, möglichst nahe zu sein. „In 10 Minuten führt mich der Wagen zu ihm. Täglich schickt er ein- oder zweimal. Ich fliege dann immer wie zur Geliebten. Es ist ein hinreißender Umgang. Dieser Drang nach Belehrung, dies Erfassen, dies Erbeben und Erglühen ist mir nie so rückhaltlos schon zuteil geworden. Und dann diese liebliche Sorge um mich, diese reizende Keuschheit des Herzens, jeder Miene, wenn er mir sein Glück versichert, mich zu besitzen; so sitzen wir oft Stunden da, einer in den Anblick des anderen verloren. Er prahlt nicht mit mir, wir sind ganz für uns... Alles was wir beide innerlich verachten, geht ruhig seinen Gang fort; wir kümmern uns nicht darum." In solchem Liebesrausch — man kann es nicht anders nennen — verging der größte Teil des Sommers. Es war das Sich-Durchdringen zweier Künstlerseelen, der Traum von der Verwirklichung eines Reichs der Kunst, von der Realisierung eines Ideals. Alles schien mit Leichtigkeit erreichbar; jedes Hindernis beseitigen zu können, dafür bürgte der Wille eines Königs! Nur etwas hatten die beiden Enthusiasten

unbeachtet gelassen: die Alltagswelt, die neidisch ihren Bund bekrittelte, den Philister, der instinktiv jedem Außergewöhnlichen feindlich gesinnt ist, und den Etikettenmenschen, der über dieses Verhältnis des Königs mit einem Musikanten Zetermordio schrie, einmal weil es sich nicht schickte, hauptsächlich aber, weil er dadurch benachteiligt zu werden glaubte. Da sie beide keine Diplomaten waren und mit der Welt nicht umzugehen verstanden, der junge König aus Unerfahrenheit, der heißblütige Künstler aus Prinzip, so liefen sie beide Sturm gegen eine Welt, gegen deren Heimtücke sie wehrlos waren. Ein schmerzliches Erwachen aus dem jetzt so glückseligen Wonnetraum war unausbleiblich.

Fürs erste allerdings ging alles nach Wunsch; mit voller Wucht setzten die Vorbereitungen zu großen Taten ein. Vor allem galt es, in München, in dem bisher der rückständige Franz Lachner das musikalische Szepter geführt hatte, die geeigneten Persönlichkeiten für die neue Kunstära zu vereinen. München trat jetzt das Erbe Weimars an, das seit Liszts Weggang verwaist geblieben. Wagner war bemüht, seine Freunde und Gesinnungsgenossen nach München zu ziehen, und der König ging bereitwilligst auf jeden seiner Wünsche ein. Zunächst wurde Hans von Bülow gewonnen. Unter dem jahrelangen aufreibenden Kampf, in dem konservativen Berlin der neuen Richtung den Sieg zu erstreiten, und der nervenzerrüttenden Unterrichts- und Konzerttätigkeit drohte er zusammenzubrechen. So befreite ihn die Berufung nach München gerade noch rechtzeitig aus seiner verzweifelten Lage. Ein Besuch während der Sommermonate bei Wagner sollte die dauernde Übersiedlung vorbereiten. Da Wagner bitter über sein Alleinsein klagte — er blieb, wenn der König abwesend war, einzig auf sich angewiesen — sandte Bülow seine Frau mit den beiden Töchterchen zu ihm voraus, er selbst folgte schwer krank zu Beginn seiner Ferien nach. Sein Gesundheitszustand machte es ihm unmöglich, der Tonkünstlerversammlung in Karlsruhe, zu der sich Liszt nach dreijähriger Abwesenheit von Deutschland aus Rom zum ersten Male wieder einfand, beizuwohnen. Liszt machte auf die Kunde von Bülows Erkrankung einen Abstecher nach München. Wagner, dem er durch die Einwirkungen der Fürstin seit 1861 ziemlich entfremdet war, wollte er nicht begegnen, er vermutete ihn beim König in Hohenschwangau. Doch dieser eilte auf die Nachricht von Liszts Anwesenheit sofort nach München, und an Bülows Krankenlager standen sich die beiden Freunde endlich wieder einmal gegenüber. Mit Liszts Rückkehr nach Rom ward das Band zwischen ihnen aber von neuem zerrissen, und die zunächst mehr stillschweigende Trennung wurde bald durch Gründe privater Natur noch verschärft. Notdürftig erholt, begab sich Bülow Anfang September nochmals nach Berlin, um dort seinen Abgang

vorzubereiten, sein offizielles Anstellungsdekret als „Vorspieler des Königs" mit 2000 Gulden Jahresgehalt folgte ihm wenige Tage später nach.

Außer Bülow auch die Wiener Freunde Peter Cornelius und Heinrich Porges sowie den jungen Klindworth zu gewinnen, war Wagner eifrig bestrebt; zunächst allerdings ohne Erfolg. Cornelius, der damals gerade mit der Beendigung seines „Cid" beschäftigt war, fürchtete „die schwüle Atmosphäre" um Wagner und zögerte, „die Null hinter seiner Eins zu sein". Wagners Nähe benahm ihm die Luft, des Meisters wilde, stürmische Kraft gab seiner poetischen Anmut nicht Raum. Er zauderte unter allerhand Vorwänden immer wieder, nahm aber schließlich doch, um einer sichergestellten Zukunft willen, die Einladung an und traf zu Beginn des Jahres 1865 in München ein.

Mit Herbstes Anfang kehrte auch der König in die Residenz zurück, und jetzt nahm alles bestimmtere Gestalt an. Wagner siedelte gleichfalls in die Stadt über. Der König hatte ihm eine prächtige Villa in der Briennerstraße Nr. 21 zum Geschenk gemacht, deren Einrichtung Wagner wiederum der „Putzmacherin" übertrug. Mit Waren im Wert von 10 000 Gulden traf die Helferin aus Wien ein, um nach Penzinger Muster das neue Heim auszustatten.

Der König wurde bei seiner Rückkehr in die Stadt mit einer Wagnerschen Komposition begrüßt, dem Huldigungsmarsch. Noch ein anderes Werk Wagners verdankte der Verehrung für den Fürsten seine Entstehung. In seinem Aufsatz Über Staat und Religion versuchte er seinem Gönner ein Bild der Entwicklung seiner Anschauungen seit dem Jahre 1849 zu geben. Um ihm einen zwar unausgesprochenen, aber deutlich fühlbaren Herzenswunsch zu erfüllen, erklärte sich Wagner bereit, auf jede andere Arbeit zunächst zu verzichten und den Nibelungenring zu beenden. Der König ist begeistert: „Die Erfüllung unseres Wunsches soll nun nahen; was ich meinerseits zu tun vermag, will ich tun und keine Mühe scheuen; dies wonnevolle Werk wollen wir der deutschen Nation zum Geschenk machen und ihr, sowie den anderen Nationen zeigen, was deutsche Kunst vermag. Das Ideal, welches wir Beide uns ersehnten, soll nicht mehr in der Einbildungskraft schweben, es soll unsern Boden berühren. O Wonne des Gedankens, das Drama in seiner vollendetsten Form soll es werden! ... Ich habe den Entschluß gefaßt, ein großes steinernes Theater erbauen zu lassen, damit die Aufführung des „Ringes des Nibelungen" eine vollkommene werde; dieses unvergängliche Werk muß einen würdigen Raum für seine Darstellung erhalten. Mögen Ihre Bemühungen in Betreff tüchtiger dramatischer Sänger von schönem Erfolg gekrönt werden!" Zur Heranbildung geeigneter Kräfte wurde ein alter Freund Wagners aus seiner Magdeburger Zeit, Friedrich Schmitt, als Gesangslehrer nach München berufen. Nach diesen und anderen vorbereitenden

Schritten und Plänen folgte schließlich gegen Ende des Jahres 1864 als erstes künstlerisches Ereignis eine Aufführung des hier noch nie gegebenen Holländer unter Wagners Leitung und ein eigentlich nur für den König bestimmtes Konzert mit Bruchstücken aus des Meisters noch unbekannten Werken.

Kaum drang die Kunde von dem Plan eines Wagnertheaters, mit dessen Ausführung Gottfried Semper beauftragt worden war, in die Öffentlichkeit, da erhob eine bereits seit langem heimlich genährte Opposition kühn ihr Haupt. Diese, wie sich bald herausstellen sollte, wohlorganisierte Bewegung kam nicht aus dem künstlerischen, sondern aus dem politischen Lager. Der Urgrund aller Leiden und Bitterkeiten der Münchner Zeit lag in dem Umstand, daß es Wagner nicht vergönnt blieb, einzig als Künstler zu schaffen und zu wirken, sondern daß er ohne seinen Wunsch teils durch seine Stellung, teils durch seine Freundespflicht dem König gegenüber in die politischen Strömungen der damaligen Zeit hineingerissen wurde. In den Augen der Welt galt Wagner sehr bald als alles vermögender Günstling, und ungezählte Bittgesuche und dergleichen wurden an ihn gerichtet. Jeder wollte sich des Künstlers als des Vermittlers seiner Sache beim König bedienen. Die ultramontane Partei Bayerns wagte es, Wagner große Geldsummen anzubieten, wenn er sich für ihre Sache einsetzen würde. Wagners schroff ablehnendes Verhalten solchen Zumutungen gegenüber, das er dem König schuldig war, schuf ihm erbitterte Gegner. Hätte er sich als gefügiges Werkzeug erwiesen, so wären ihm mit Freuden alle Kosten für seine Kunstpläne bewilligt, ihm kein Hindernis in den Weg gelegt worden; seiner charakterfesten Opposition gegenüber gab es aber nur eine Antwort, ihn zu Fall zu bringen um jeden Preis. Hierin trafen sich die Interessen der Parteien mit den Wünschen des Ministeriums, das sich durch die einflußreiche Stellung Wagners beim König in seiner Macht bedroht glaubte. Das Königliche Kabinett, vor allem Pfistermeister, wurde die Seele der gegen Wagner in Szene gesetzten Hetze. Durch den König selbst erfuhren die Gegner als erste alle Pläne und Absichten, sie waren daher stets im Vorteil und konnten ihre Trümpfe mit aller Ruhe und raffinierter Überlegtheit ausspielen. Der König war zu unerfahren, um dieses Ränkespiel selbst zu durchschauen, seine Jugend verfügte noch nicht über die nötige Menschenkenntnis, auch war seiner hoheitsvollen, feinfühligen Natur jede niedere Intrige so fremd, daß er den Warnungen Wagners, der bald die Sachlage erkannt hatte, kein Gehör gab.

Den ersten öffentlichen Ansturm unternahmen die Gegner im Februar 1865; er gipfelte nach mehrfachen gehässigen kürzeren Zeitungsnotizen, die zu melden wußten, Wagner sei beim König in Ungnade gefallen, in einem niederträchtigen Artikel: „Rich. Wagner und die öffentliche Meinung", der ihn

und seine Anhänger in gröblichster Weise beschimpfte und verleumdete. Eine in Gemeinschaft mit Bülow und Cornelius abgefaßte scharfe Entgegnung Wagners brachte die Gegner zum Verstummen; diesmal war ihr Angriff glänzend abgeschlagen! Das Verhältnis zum König blieb von diesem weit über München hinausdringenden Skandal natürlich unberührt. „Elende, kurzsichtige Menschen," schrieb er an Wagner, „die von Ungnade sprechen können, die von unserer Liebe keine Ahnung haben, keine haben können. Sie wissen nicht, daß Sie mir alles sind, waren und sein werden bis in den Tod, daß ich Sie liebte, ehe ich Sie sah." Sein heißer Wunsch, den inneren Werdegang seines Freundes, all seine Schriften und Entwürfe kennenzulernen, veranlaßte damals eine Sammlung der mannigfach zerstreuten Publikationen Wagners. Der Plan einer Gesamtausgabe seiner Schriften tauchte bereits auf. Mit der Arbeit wurde Frau von Bülow betraut. Die nicht ganz rücksichtsvolle Art, mit der die Freunden Wagners geschenkten Manuskripte damals zurückgefordert wurden, erregte mehrfach peinliche Verstimmungen, so bei Carl Tausig, namentlich aber bei Frau Wesendonk, die ja den größten Schatz davon besaß. Die erreichbaren Stücke stellte dann Frau von Bülow in einem von ihrer Hand geschriebenen „Wagnerbuch" für den König zusammen. Einige davon wurden allerdings zuvor einer für den königlichen Leser berechneten Retouche unterzogen.

Inzwischen drängte alles dem großen künstlerischen Ereignis: der Uraufführung des Tristan zu, die für diesen Sommer geplant war. Endlich sollte unter königlichem Schutz das Werk, dessen Inslebentreten bisher ein Dämon verhindert hatte, zur Tat werden. Das Schnorrsche Ehepaar, die Vertreter der beiden Hauptrollen, war in München eingetroffen, und in dem eigens hierfür zur Verfügung gestellten Residenztheater fanden unter Bülows Dirigentenstab und Wagners alles befeuernder Anleitung eifrigst Proben statt. Diese beglückende Zeit des Tristanstudiums war für Wagner wie ein „schöner Traum". „Zum erstenmal in meinem Leben war ich hier mit meiner ganzen vollen Kunst wie auf einem Pfühl der Liebe gebettet. So mußte es einmal sein! Edel, groß, frei und reich die Anlage der ganzen Kunstwerkstatt: ein wunderbar, vom Himmel mir beschiedenes Künstlerpaar, innig vertraut und liebevollst ergeben, begabt zum Erstaunen. Meinen treuen Schutzengel immer schön und segnend über mir schwebend voll kindlichem Jubel über meine Zufriedenheit, meine Freude am wachsenden Gelingen: unsichtbar immer anordnend, was mir diente, entfernend, was mir hinderlich war. Wie ein Zaubertraum wuchs das Werk zur ungeahnten Wirklichkeit: die erste Aufführung — ohne Publikum, war für uns — als Generalprobe ausgegeben, glich der Erfüllung des Unmöglichen." Die erste öffentliche Aufführung war auf den

15. Mai 1865 festgesetzt und von überallher waren zu dem großen Fest Wagners Freunde — und auch Gegner herbeigeeilt. Da triumphierte in letzter Stunde noch einmal das alte Tristan-Verhängnis: Frau Schnorr erkrankte und die Aufführung mußte auf unbestimmte Zeit hinausgeschoben werden. Die allen überraschend kommende Trauerkunde versetzte die Freundesschar in größte Bestürzung, die Gegner dagegen konnten ihre Schadenfreude nur schwer verbergen, und die Zeitungen wärmten die alten Märchen von dem „stimmordenden, unmöglichen Werk" in allen Variationen wieder auf. Eine mit zahlreichen Anspielungen gespickte Parodie „Tristanderl und Süßholde" zog den Profit, sie machte inzwischen im Vorstadttheater volle Häuser. Wagner suchte die Freunde in München zurückzuhalten und sie über das Mißgeschick zu trösten. Ein Gruppenbild aus jenen Tagen zeigt uns die treue Schar noch vereint. Manchen vermißt man allerdings, der eigentlich beim Tristan nicht hätte fehlen dürfen, so vor allem denjenigen, der ihm nicht zum geringsten Teil die Wege geebnet hatte: Franz Liszt. Römische Illusionen hielten ihn fern. Auch die aufs engste mit dem Entstehen des Werkes liierten Wesendonks waren dem Rufe nicht gefolgt. Ja selbst der Münchner Kampfgenosse Cornelius fehlte; eine vorübergehende Verstimmung gegen Wagner, deren tieferer Grund in der Angst begründet war, seine künstlerische Individualität in der verzehrenden Nähe von Wagners Genius verkümmern zu sehen, hielt ihn in Weimar, wo sein „Cid" soeben erfolgreich über die Bühne gegangen war, zurück.

Endlich, am 10. Juni, konnte die sehnlichst erwartete erste Aufführung des Tristan vonstatten gehen. Unter Bülows Leitung war sie vollendet, der Beifall, an dem sich auch der König lebhaft beteiligte, sehr herzlich, die Kritiken, wie das nicht anders zu erwarten war, gänzlich ohne Verständnis für die Bedeutung des Werkes. Noch dreimal — das letztemal auf ausdrücklichen Befehl des Königs — fand eine Wiederholung statt. Das eigentliche Erlebnis war die Tristandarstellung durch Schnorr. Der unvergleichlichen Leistung dieses Künstlers hat Wagner in seinen „Erinnerungen an Schnorr von Carolsfeld" für alle Zeiten ein ehrendes Denkmal gesetzt. In ihm hatte er den Darsteller seines Siegmund und Siegfried, den Glauben an die Erfüllung seiner Zukunftspläne gefunden. „Mit der Erkenntnis der unsäglichen Bedeutung Schnorrs für mein eigenes Kunstschaffen trat ein neuer Hoffnungsfrühling in mein Leben." Schnorrs dauernde Übersiedlung von Dresden nach München wurde in die Wege geleitet. Die Arbeit an den Nibelungen ward wieder aufgenommen, und die Pläne für den Theaterbau lagen bereits vor. Eine das Verständnis der neuen Kunstrichtung fördernde Zeitschrift, deren Gründung ins Auge gefaßt und für die in Heinrich Porges schon eine tüchtige Kraft

gewonnen war, und die nach einem dem König eingereichten Plan Wagners in München zu begründende Musikschule sollten das Werk nach außen stützen. Alles stand nun dicht vor der Vollendung. Endlich begann die Morgenröte heraufzudämmern, und der Künstler schien nach langen mühevollen Kämpfen und verzweiflungsvollen Irrfahrten am Ziele angelangt zu sein.

Da vernichteten von allen Seiten unerwartet hereinbrechende Schicksalsschläge das so glorreich begonnene Werk in der Blüte und stürzten den gerade zu den höchsten Höhen seines Künstlerstrebens emporklimmenden Meister jählings von neuem tief in die Kampfeswogen des Lebens. So nah der Verwirklichung mußte alles aufgegeben und auf einer anderen Grundlage von neuem mühsam wieder aufgebaut werden! Gleich mit dem betäubendsten Schlage setzte das Unheil ein: Der unvergleichliche Tristansänger wurde wenige Tage nach seiner Rückkehr in Dresden von einer heimtückischen Krankheit hinweggerafft; mit ihm sank die Hauptstütze der Münchner Nibelungenpläne ins Grab, „der große Granitblock, der für die Ausführung des Wagnerschen Baues nunmehr durch eine Menge von Backsteinen zu ersetzen war". Die Angst, sein Tod, der von den gehässigen Gegnern sogleich den Anstrengungen beim Tristan zugeschrieben werden würde, könne der guten Sache seines großen Freundes schaden, quälte den Sterbenden ohne Unterlaß, und seine letzten Worte waren: „Leb' wohl, Siegfried! Tröstet meinen Richard!" Die Kunde des Unglücks traf Wagner vernichtend. Wie betäubt eilte er mit Bülow nach Dresden, um seinem treuen Sänger das letzte Geleit zu geben. Selbst das war ihm nicht mehr vergönnt. Sein Zug hatte durch die zu einem frohen Sängerfest zur Stadt strömende Menschenmenge Verspätung erlitten: Ludwig Schnorr von Carolsfeld war bereits zur letzten Ruhe bestattet. Erschüttert kehrte Wagner mit dem nächsten Zug nach München zurück. „Nun habe ich noch einen Ludwig, jung, ideal, schwärmerisch, innig, bis zur Leidenschaft mir ergeben! — O, welche Sorge empfinde ich um den!! —" Auch diesen gönnte ihm die neidische Welt nicht mehr lange. Auf einer einsamen Jagdhütte des Königs in dem ruhigen Frieden des Waldes erholte sich Wagner langsam von dem tiefen Schmerz. Die Arbeit an dem auf Wunsch des Königs niedergeschriebenen Entwurf zum Parzival brachte als geistige Ablenkung „Hilfe in der Not". War durch Schnorrs Tod in die Reihe der Wagnerschen Kämpen auch eine kaum ersetzbare Lücke gerissen, so ließ sich der Meister doch nicht beirren. „Das Schicksal kann mich nicht unterkriegen, aber es vergreift sich an meinen Getreuen. Wenn man mit ihm Krieg führt, darf man nicht rückwärts blicken, sondern vorwärts." Neben der Weiterarbeit am Siegfried, dessen dritter Akt nun auch in Partitur — die Kompositionsskizzen waren seinerzeit noch in der Schweiz begonnen worden — nahezu vollendet

war, galt es zunächst den Plan der Musikschule und den der Zeitung in die Tat umzusetzen. Für diese hatte man, hauptsächlich um nicht durch die Heranziehung eines neuen „Ausländers“ wiederum böses Blut zu erregen, jetzt einen Bayern, Dr. Grandauer, als Leiter in den Vordergrund gestellt; als dieser aber verzichtete, da ihm die Sache doch zu gewagt schien, wurde Julius Fröbel, ein durch seine großdeutschen Bestrebungen für München damals allerdings sehr ungeeigneter Mann, in Aussicht genommen. All diese Fragen sollten während eines achttägigen Zusammenseins Wagners mit dem König in Hohenschwangau zur Erledigung kommen. Hier reifte auch der Plan, den, wie der König selbst an Wagner schreibt, „unbedeutenden und geistlosen“ Pfistermeister durch eine ihren Absichten gefügigere Kraft zu ersetzen. Doch der König hielt den Zeitpunkt jetzt noch nicht für gekommen. Durch das Hinausschieben dieser längst spruchreifen Angelegenheit gab er der Opposition Zeit, ihre Intrigen zu spinnen und selbst, allerdings in ganz anderem Sinn, eine Entscheidung herbeizuführen. Pfistermeister und die übrigen Kabinettsmitglieder kämpften jetzt einfach um ihre Stellung, nur Wagners Sturz konnte sie noch halten. Dieser mußte um jeden Preis erreicht werden. Eine systematisch betriebene Preßhetze und eine geschickt geschürte Aufreizung der öffentlichen Meinung gegen Wagner taten bald das ihre. Als Wagner vom König nach München zurückkehrte, war hier der Hexensabbath bereits im schönsten Gange. Jeder Tag brachte einen neuen boshaften Zeitungsartikel voll der gemeinsten Lügen und tendenziöser Übertreibungen oder Entstellungen privater Vorgänge. Da beging Wagner die Unvorsichtigkeit, in einem von ihm in Gemeinschaft mit Frau von Bülow verfaßten Artikel, der am 29. November 1865 in den Neuesten Nachrichten erschien, offen gegen die Regierung vorzugehen; namentlich der Schlußsatz des Aufsatzes: „ich wage Sie zu versichern, daß mit der Entfernung zweier oder dreier Personen, welche nicht die mindeste Achtung im bayrischen Volk genießen, der König und das bayrische Volk mit einem Male von diesen lästigen Beunruhigungen befreit wären“ schürte die Glut zur Siedehitze. Mit diesem anonym erschienenen Artikel, dessen Autorschaft Wagner hartnäckig leugnete, wollte er zweifellos auf den König einen Druck ausüben, ihn zu dem ihm mißliebigen Schritt zwingen. Doch gerade das Gegenteil wurde dadurch bewirkt: Die feindliche Hydra hatte eine neue starke Waffe in der Hand, und der schlaue Diplomat Pfistermeister wußte beim König seine Rolle vorzüglich durchzuführen. Bei seiner Rückkehr nach München bestürmte man den Fürsten von allen Seiten, in die Entfernung Wagners zu willigen. Alle Mittel wurden aufgeboten, ihm die große Gefahr vorzuführen, in die er das Land im Weigerungsfalle stürzen würde. Man täuschte ihm geschickt durch

überreichte Adressen, Deputationen usw. den nahen Ausbruch des Volksunwillens, ja einer blutigen Revolution vor. Zwei Tage kämpfte der König einen schmerzvollen inneren Kampf, vergebens suchte er sich über die wahre Stimmung des Volkes und die tatsächliche Lage zu orientieren; man wußte schlau jeden seiner Schritte entsprechend zu lenken. Die äußeren Zeichen sprachen so deutlich, daß er ihnen Glauben schenken mußte. Vermeinte er doch sogar im Theater von seinem eigenen Volke ausgezischt worden zu sein. (Man hatte nämlich die Türschließer beauftragt, die Besucher darauf aufmerksam zu machen, daß der König sich jeden Empfang streng verbeten habe. Als trotzdem einige Begrüßungsrufe bei seinem Erscheinen laut wurden, ertönten lebhafte Zischlaute. Der König, der von diesem niederträchtigen Betrug nichts ahnte, konnte die merkwürdige Erscheinung nur auf sich beziehen.) Nach furchtbaren Seelenqualen entschloß er sich, seine eigene Liebe zu Wagner den Wünschen des Volkes zu opfern. Er bat den Freund in einem herzzerreißenden Brief, München auf einige Monate zu verlassen, bis sich der Sturm gelegt. Das sollte alles im geheimen ohne Aufsehen vor sich gehen. Doch am frühen Morgen verkündete bereits der durch das Ministerium informierte Telegraph in alle Weltteile: Richard Wagner sei aus München ausgewiesen worden! Der König hatte aus den edelsten Intentionen gehandelt, er war das Opfer eines schändlichen Komplotts der Ultramontanen geworden. Was hier gesündigt worden war, konnte nie wieder gut gemacht werden. Man hatte nicht nur München um die führende Stelle im Reich der musikalischen Kunst gebracht, man hatte sich nicht nur gegen einen großen Künstler vergangen, sondern auch einem König seine Zukunft vernichtet, man hatte die Ideale und den Glauben an die Menschen in einem jungen Fürstenherzen zerstört. Gehindert, München mit seinen Kunstplänen zu bereichern, von seiner Umgebung verraten, zog sich der König später in die Einsamkeit seiner Berge zurück, und an Stelle eines monumentalen Wagnertheaters, das München einen ungeahnten Glanz verliehen hätte, erhoben sich die Märchenbauten seiner Königsschlösser fernab in der einsamen Gebirgslandschaft, wo sie für die Allgemeinheit nichts bedeuten konnten.

Wagner leistete der Aufforderung seines königlichen Freundes Folge und verließ in der Frühe des 10. Dezember die Stadt. Die Liebe und Gnade des Königs, die ihm überallhin folgte, setzte ihn in den Stand, fern von fruchtlosem Kampf und erniedrigendem Parteigetriebe sich in Ruhe dem Schaffen neuer Werke widmen zu können.

TRIBSCHEN 1866—1872

Die Schweiz, die Wagner fast schon zur zweiten Heimat geworden war, sollte ihm auch nach diesem aufreibenden Münchner Lebensjahr, das so reich an äußerem Glanz und doch eines der schmerzvollsten gewesen, wieder Zuflucht bieten. Er hatte sich von München an den Genfer See begeben und hoffte, hier in stiller Abgeschiedenheit eine geeignete Wohnung zu finden. Der Rest einer kurz vor der Münchner Katastrophe aus der königlichen Kabinettskasse zur endgültigen Regelung seiner durch alte Verpflichtungen immer noch schwierigen Vermögenslage erhaltenen Spende von 40 000 Gulden und das ihm vom König für die Zukunft ausgesetzte Jahresgehalt von 8000 Gulden ermöglichten eine sorgenfreie Niederlassung. Eine Villa in der Nähe Genfs, „Les Artichauts", gab ihm Unterkunft. Obwohl die Mietsdauer nur eine kurze war, wurde die Ausstattung doch mit aller Sorgfalt im üblichen Umfang vorgenommen. Wagner leitete wie stets mit der ihm eigenen Lebhaftigkeit und Ungeduld die Arbeiten. Nachdem alles leidlich in Ordnung war — die Wohnung erwies sich zwar bald als sehr mangelhaft und für die Dauer ungeeignet — konnte sich Wagner endlich in Ruhe seinen Arbeiten widmen. Da durch die Münchener Vorfälle eine Verwirklichung des Nibelungenplans wieder in weite Ferne gerückt schien, wandte sich der Künstler aufs neue den Meistersingern zu, die er auf Wunsch des Königs dem Siegfried zuliebe zurückgestellt hatte. Eine kleine Feuersbrunst in seiner Wohnung nötigte ihn aber bald, auf kurze Zeit die Arbeit zu unterbrechen, und er benutzte die unfreiwillige Muße zu einem Ausflug nach Südfrankreich, zugleich in der Hoffnung, hier vielleicht ein idyllisches Fleckchen Erde, das sich für seine Zwecke besser eignete, zu entdecken. In Marseille erreichte ihn die Nachricht von dem unerwarteten Hinscheiden seiner Gattin Minna, die am 25. Januar 1866 in Dresden ihrem Herzleiden erlegen war. Treue Freunde, namentlich Pusinelli, hatten ihr die letzten Lebensjahre zur Seite gestanden und ihr tragisches Los zu mildern gesucht, das sie einst dem tiefsten Elend nahegeführt, es ihr aber nicht mehr vergönnt hatte, den Aufstieg an der Seite ihres Mannes mitzuerleben. Wagner unterstützte sie bis zuletzt reichlich mit Geldmitteln; die privaten Vorgänge der Münchener Tage aber, auf die wir noch ausführlich zurückkommen werden, führten ihre Wege, die sich ja seit Minnas Besuch in Biebrich dauernd geschieden hatten, endgültig auseinander. Einzelheiten aus dem Abschluß dieses an der inneren Gegensätzlichkeit gescheiterten, durch Mißgriffe von beiden Seiten noch verschärften Lebensbundes lassen sich heute noch nicht erkennen, da in der Veröffentlichung der Briefe Wagners an Minna die Korrespondenz der letzten Lebensjahre fehlt.

Nach seiner Rückkehr in „Les Artichauts“ empfing Wagner für nahezu drei Wochen den Besuch von Frau von Bülow; ihren gemeinsamen Entdeckungsreisen in der deutschen Schweiz gelang es endlich, das gewünschte Heim zu dauernder Niederlassung des Meisters aufzustöbern: das Naturkleinod Tribschen bei Luzern. Äußerlich ein prunkloses Landhaus liegt es auf einer in den Vierwaldstätter See hineinragenden Landzunge auf einer schwachen Anhöhe, mitten in das frische Grün hoher Pappeln gebettet, wirklich ein Ort des Friedens und des häuslichen Glücks. Das sich dem Auge darbietende Panorama über den silberschimmernden See und die grünen Matten des Rigi, zur Linken die Stadt Luzern, zur Rechten den steil aufragenden Pilatus und die sich anschließende Gebirgskette war von berauschender Schönheit. In stiller Weltabgeschiedenheit, umgeben von allen Wundern der hier so verschwenderisch waltenden Natur bot diese „Insel der Seligen“, wie Nietzsche sie nennt, dem schöpferischen Genie eine Stätte zur Vollendung seiner Werke, wie sie ihm kein Königswort hätte herrlicher schaffen können.

Mit Feuereifer ging Wagner daran, das etwas verwahrloste Haus herrichten und mit üppiger Pracht ausstatten zu lassen. Mühen und Kosten wurden nicht gescheut. Sehr peinlich berührt durch diese Niederlassung in Tribschen wurde König Ludwig, der die Trennung von Wagner stets als eine nur vorübergehende ansah und die Hoffnung nicht aufgeben wollte, den geliebten Freund recht bald wieder dauernd in München zu wissen. Andererseits aber konnte er sich nicht dazu entschließen, durch Entfernung der von Wagner bezeichneten Persönlichkeiten, die hinter dem Rücken des Königs mit diesem ein schändliches Spiel trieben und das bayrische Land, wie sich bald zeigen sollte, an den Rand des Abgrunds führten, eine Möglichkeit zur Rückkehr des Meisters zu schaffen. Man stand am Vorabend großer Ereignisse: Der Bruderkrieg gegen Preußen stieg immer bedrohlicher am politischen Horizont herauf. Der bayrische Minister von der Pfordten spielte dabei eine klägliche Rolle. Um es mit keinem der Rivalen Österreich und Preußen zu verderben, pendelte er in unehrlichem Spiel zwischen beiden Staaten einher und verstrickte schließlich, da sonst seine Stellung unhaltbar geworden wäre, Bayern in einen Scheinkrieg mit Preußen, ohne beim Friedensschluß sich und sein Land vor einer Beschämung bewahren zu können. All das stand im Frühjahr 1866 unmittelbar bevor, und es drängte den König zu einer Aussprache mit seinem Freund. Ganz unerwartet traf er zu Wagners Geburtstag in Tribschen ein. Um diesen Besuch geheim zu halten, war er, nur von einem Reitknecht begleitet, morgens, nachdem er noch den Vortrag seines Ministers von Lutz entgegengenommen, nach Bießenhofen geritten und hatte hier den gewöhnlichen Zug nach Lindau bestiegen. Unangemeldet stand er am Nach-

mittag plötzlich vor dem freudigst überraschten Freund. Erst am Morgen des 24. Mai kehrte der König frohen Mutes wieder in seine Hauptstadt zurück. Wichtige Unterredungen hatten stattgefunden, und dem König, der Wagner zum erstenmal seit den unglückseligen Dezembertagen wiedergesehen, erschien jetzt gar manches in anderem Licht, als seine Räte es ihm darzustellen beliebten. Waren Ludwig fürs erste zwar auch die Hände noch gebunden, so führen doch von diesem denkwürdigen Tage geheime Fäden hin zu dem bald über den Kopf seines Ministeriums hinaus von ihm gewonnenen Anschluß an Preußen und der durch ihn begründeten Neuerstehung des Deutschen Reiches. Noch unveröffentlichte, hochbedeutungsvolle Briefe Wagners zeigen offenkundig, welch gewaltigen Anteil er durch seinen Einfluß auf den königlichen Freund an dieser Entwicklung der bayrischen und damit deutschen Politik gehabt hat, mit der seine künstlerischen Bestrebungen Hand in Hand gingen, wie er selbst deutlich erklärte: „Mit Deutschlands Wiedergeburt und Gedeihen steht und fällt das Ideal meiner Kunst — nur in Jenem kann Dieses gedeihen!"

König Ludwigs Besuch in Tribschen war gegen seinen Wunsch doch öffentlich bekannt geworden, und es entstand in der Presse darob ein wüstes Geschrei. Der kaum abgeflaute Sturm gegen Wagner wurde nochmals angefacht; da er selbst nicht mehr erreichbar war, so hielt man sich an das, was mit ihm in enger Fühlung stand, an seine „Complicen, diese gebrandmarkten Abenteurer". Hiermit war hauptsächlich Bülow gemeint. Seine Privatverhältnisse gaben überdies erwünschte Gelegenheit zu den gehässigsten Angriffen. Die schlimmsten „Enthüllungen" brachte der „Volksbote". Bülow ließ den Redakteur dieses Blattes fordern und verklagte die Redaktion wegen Ehrenkränkung. Das Duell wurde natürlich höhnisch abgelehnt, und die spätere Verurteilung des „Volksboten" wegen einiger beleidigender Ausdrücke blieb bedeutungslos, zumal dem Gerede immerhin gewisse Tatsachen zugrunde lagen. Frau von Bülow hatte nämlich Mitte Mai 1866 mit den Kindern ihren Gatten verlassen und war, einer früheren geheimen Verabredung mit Wagner folgend, nach Tribschen geeilt. Ein Brief des Meisters an Cosima, der kurz nach deren Abreise eintraf, und den Bülow erbrach, da er glaubte, er enthalte vielleicht eine Mitteilung, die er seiner Frau sogleich telegraphieren müsse, erschreckte ihn aufs tiefste. Eine seit Jahren unaufhaltsam vorgeschrittene Angelegenheit war jetzt spruchreif geworden. Um die damalige Lage richtig verstehen zu können, müssen wir einen Blick rückwärts tun.

Die Ehe Hans von Bülows mit Cosima Liszt hatte sich zu einer „tragischen" gestaltet. Es war nicht heiße, leidenschaftliche Neigung, die die beiden zusammengeführt. „Bülows Heirat", schreibt Cornelius sehr zutreffend, „war ein Freundesopfer, das er seinem Meister Liszt brachte; dem natürlichen

Kinde einen glänzenden, ehrenhaften Namen zu geben und damit dem Vater eine tiefe Befriedigung und Lebensberuhigung, darauf ging er aus, es war ein Akt der Dankbarkeit. Diese Hingebung wurde ihm durch Cosima schlecht gelohnt.“ Von dem Augenblick an, als in ihr Leben Wagner trat, den sie durch ihren Vater von frühester Jugend auf zu verehren gewohnt war, zieht es sie unwiderstehlich mit jeder Fiber ihres Herzens zu ihm hin. Schon als Kind hatte sie in Paris 1853 einen unvergeßlichen Eindruck von ihm empfangen; nähergetreten war sie ihm aber erst, als sie auf der Hochzeitsreise mit Bülow (1857) mehrere Wochen im Züricher „Asyl“ zu Besuch weilte. Es war die Entstehungszeit des Tristan kurz vor der Katastrophe auf dem grünen Hügel. Die überragende Gewalt des Wagnerschen Genies und die Gründe seiner inneren Leiden waren Cosima im Lauf der Jahre so deutlich geworden, daß in ihr immer entscheidender der Glaube heranreifte, sie sei berufen, ihm das ersehnte Glück zu bringen. Der Aufenthalt bei Wagner in Biebrich bestärkte sie noch darin. „Ich begreife immer weniger,“ heißt es in einem ihrer späteren Schreiben an Franz von Lenbach, „wie ein Wesen wie Wagner in unsere jetzige Welt geschleudert wurde, und freue mich nur dessen, daß ich es erkennen durfte. Diese Erkenntnis hat mir auch meinen Weg gezeichnet, und ich denke nichts mehr, als die Erfüllung meines Amtes, in welcher meine Seligkeit beruht.“ Als Frau von Bülow mit ihren beiden Töchterchen kurz vor ihres Gatten definitiver Berufung nach München bei Wagner zu Besuch in Starnberg weilte, kam es zur bestimmenden Aussprache; sie glaubte ihre hohe Mission allen Pflichten und Rücksichten voranstellen zu müssen; sie gaben sich einander zu eigen. Bülow blieb diese Wendung im Leben seiner Frau und seines Freundes verborgen. Während der Münchener Zeit vertrat Cosima beim Meister die fehlende Hausfrau, sie repräsentierte, erledigte seine umfangreiche Korrespondenz und gewann auch bald das Vertrauen des Königs. Da die „Frau Baronin“, wie man sie nannte, täglich mehrere Stunden in Wagners Haus zu tun hatte, waren ihr dort dauernd ein Salon und Arbeitszimmer eingeräumt. Bülow billigte ritterlich diesen Umgang und freute sich, wie er selbst sich ganz in den Dienst des Künstlers Wagner gestellt hatte, durch seine Frau auch das Los des Menschen freundlicher gestalten zu können. Daß der Freund jemals sein Vertrauen täuschen könnte — solchen Verdacht wies er weit von sich. Und als am 10. April 1865 Cosima einem Kind Wagners das Leben gab, teilt Bülow seinen Freunden hocherfreut mit, daß er zum drittenmal „Mutter“ geworden sei, wie man in Berlin sage, wenn es ein Töchterchen sei. Wagner wurde der Pate der kleinen Isolde, dies war eben der engste Grad von Zugehörigkeit, den er damals vor der Welt seinem Kinde gegenüber einnehmen durfte. Im Mai des kommenden Jahres hatte

dann Cosima die Abwesenheit Bülows, der sich auf einer Konzertreise befand, benutzt, um, wie wir sahen, Wagner in Genf zu besuchen. Hier war die Entscheidung gefallen: Cosima sollte im Laufe des Sommers endgültig zu Wagner übersiedeln. Kurz ehe der Ansturm gegen Bülow in München einsetzte, hatte sie ihr Versprechen wahrgemacht und war Mitte Mai bei Wagner eingetroffen. Bülow, der, wie dargestellt, durch einen Zufall die wahre Sachlage erkannte, blieb daher nichts anderes übrig, als nach Tribschen zu eilen, um einen die Verhältnisse klärenden Schritt herbeizuführen. Nachdem er in München noch vor der Abreise seine Entlassung eingereicht hatte, willigte er schließlich in eine Ehescheidung, stellte aber die gewiß berechtigte Forderung, daß die Wiederverheiratung Cosimas mit Rücksicht auf ihn und das Gerede der Welt erst nach zwei Jahren stattfinden und Cosima sich inzwischen zu ihrem Vater begeben solle. Doch dieses Opfer — das einzige, das Bülows moralische Stellung fernerhin im Dienst der Wagnerschen Sache hätte haltbar erscheinen lassen — wollten ihm die beiden nicht bringen. Sie waren entschlossen, alle Konsequenzen ihres Handelns der Welt gegenüber mutig auf sich zu nehmen, der Freund mußte ihrem Lebensbündnis aufgeopfert werden. Nachdem Bülow, nur um dem Münchener Geschwätz durch ein Gegengewicht parieren zu können, über zwei Monate in Tribschen verweilt hatte, begab er sich für den kommenden Winter allein nach Basel, seine Familie blieb bei Wagner zurück. Zu hoffen hatte er allerdings nichts mehr, aber er hielt immer noch einen den Skandal vermeidenden Ausweg für erreichbar und suchte daher die Sache selbst vor seinen besten Freunden noch zu verbergen.

Die Münchener Presse griff natürlich diesen „Eheskandal" freudig auf und erging sich in schamlosesten Details. Unverhofft erstand ihr eine willkommene Belastungszeugin in Malwine Schnorr, Wagners gefeierter Isolde. Diese war nach dem Tode ihres Mannes nach München übersiedelt und bezog vom König eine Ehrenpension von 2000 Gulden. Mit Cosima war sie aus der Tristanzeit her eng befreundet. Doch als ihr ein Zufall über deren wahres Verhältnis zu Wagner Klarheit verschaffte, da packte sie, die selbst ernste Absichten auf Wagner hatte, wilde Eifersucht, und um die Nebenbuhlerin zu vernichten, drohte sie mit allerhand peinlichen Enthüllungen, denen Wagner vergeblich entgegenzuwirken sich bemühte. Daß diese versagten, lag hauptsächlich daran, daß ihre Mitteilungen an einzig maßgebender Stelle, nämlich beim König, keinen Glauben fanden, wie sein aus diesen Tagen unzweifelhaft überlieferter Ausspruch bezeugt: „Ich kann und will es nicht glauben, daß Wagners Beziehungen zu Frau von Bülow die Grenzen der Freundschaft überschreiten. Das wäre furchtbar." Zunächst mußte Malwine daher ihrer Rache entsagen. Doch als im nächsten Winter Cosima wieder in München lebte, loderte ihr Haß

gegen die begünstigte Rivalin von neuem auf, sie ließ sich zu einer Beschimpfung hinreißen, die Wagner veranlaßte, in einem Brief an den Kabinettssekretär des Königs vom 18. November 1867 die Ausweisung der Frau Schnorr aus München zu fordern. Als dies nicht geschah, wiederholte er am 30. November sein Verlangen unter der Androhung, daß er bis zur Entfernung der Schuldigen seinen Fuß nicht wieder nach München setzen würde. Jetzt willfahrte man seinem Wunsche, indem man Frau Schnorr unter Androhung der Pensionsentziehung nahelegte, München zu verlassen. Sie siedelte nach Hamburg über.

Während des Sommers 1866 war die Arbeit an den Meistersingern rüstig vorgeschritten, ein tüchtiger Sekretär, der die Abschrift und Korrekturen besorgte, in Gestalt des jungen Wiener Musikers Hans Richter, leistete Wagner dabei treffliche Dienste. Es konnte bereits für den kommenden Sommer an eine Aufführung des Werkes gedacht werden, und da München noch immer unmöglich war, wurde die alte Meistersingerstadt Nürnberg ins Auge gefaßt. Sogar die Kunstschule sollte dort endlich zum Leben erweckt werden. Daß aber dieser Plan schließlich nicht zur Ausführung kam, veranlaßte ein plötzlicher Umschwung der Münchener Verhältnisse.

Nach dem für Bayern wenig ehrenvollen Prager Frieden, dessen Früchte das Land Herrn von der Pfordten zu danken hatte, war eine Katastrophe sehr nahe gewesen. Des jungen Königs ungewöhnlich stark ausgebildeter autokratischer Sinn, seine Anschauung von der Unverletzbarkeit seiner Königswürde fühlten sich durch die Vorfälle des Sommers tief gedemütigt: er war gewillt, seinem hohen Amt, das ihm bisher nur Enttäuschungen und Schmerzen bereitet hatte, zu entsagen. Hören wir über die Entwicklung der Dinge Wagner selbst: „Da teilt mir nach dem Frieden der König durch den Telegraphen seinen Entschluß mit, die Krone niederzulegen und — zu mir zu kommen! So weit hatten also diese Elenden den einzigen deutschen Monarchen gebracht, auf den jeder, der ihn näher kennt, noch die letzte Hoffnung auf Deutschland begründen muß!! — Ich erklärte ihm, daß ich gänzlich vor ihm verschwinden würde, wenn er seinen Entschluß ausführte: in meiner Verzweiflung gab ich ihm dagegen den Rat, sofort dem Fürsten von Hohenlohe sich anzuvertrauen, ihm seine Lage zu entdecken, und seinen Rat über dieselbe, sowie über die Angelegenheiten des Landes einzuholen. Dem König war dieser Rat nicht recht, die Hauptkunst derjenigen, die ihn bisher zu beherrschen suchten, war es gewesen, ihn nicht gegen Ideen und Prinzipien einzunehmen, denn dazu waren sie zu geistlos und eingebildet, sondern gegen diejenigen Personen, die ihrer Macht irgendwie gefährlich dünkten. Ich bestand auf nichts, erklärte selbst auch den Fürsten in keiner Weise zu kennen, sondern seinen Namen nur genannt zu haben, weil er eben mir auch, und zwar in guter Bedeutung,

genannt worden war. Doch verwies ich von neuem darauf, daß dem jungen Monarchen vor allem ein unabhängiger Mann, der wirklich eine Meinung und einen Willen habe, not tue, und daß ein solcher Mann, wenn nicht irgendwo ein intelligentes und moralisches Genie auftauche, mit einiger Sicherheit nur in den Reihen der echten und wirklichen Aristokratie, in hoher, persönlich mächtiger Stellung anzutreffen sein könnte; was aber demurch das d bureaukratische Regime so tief gesunkenen Bayern jetzt unerläßlich sei, wäre eben ein solcher Staatsmann, der, wenn er Rücksichten nach außen zu nehmen habe, zu gleicher Zeit auch von außen Rücksichten auf sich in Anspruch nähme. Hierauf schwieg der König. Ich sah dem immer größeren Verfall der politischen Lage Bayerns und der königlichen Würde zu; der Schmerz überwältigte mich: ich konnte es nicht mehr ertragen, geflissentlich oder ungeflissentlich in der Neigung des Königs zu mir und meiner Kunst von der öffentlichen Meinung Europas den Grund der Schwäche seiner Regierung bezeichnet zu ersehen und erklärte meinem Freunde nun, daß ich für immer von ihm scheiden, jeder seiner Wohltaten entsagen" (Wagner räumte damals sein Münchener Haus und stellte es der Kabinettskasse wieder zur Verfügung!) „und gänzlich von ihm verschwinden müßte, wenn er sich nicht zu Entschlüssen aufraffte, die seinem Lande zum Heile gereichten. Sie kennen den Erfolg hiervon. Der Fürst Hohenlohe steht jetzt da: in seine Hände ist das Wohl Bayerns gelegt."

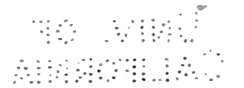
Mit der am 1. Januar 1867 bekanntgegebenen Berufung des preußenfreundlichen Hohenlohe, die, wie dieser Brief deutlich erkennen läßt, nicht zum kleinsten Teil Wagners Einfluß auf den König zu danken war, nahm die bayrische Politik eine entscheidende Wendung. Es war ein Schritt näher zur Begründung des Deutschen Reiches. Mit dem Sturz Pfordtens war auch München für Wagner wieder zugänglich geworden. Schon zu Anfang März weilt er zehn Tage in der bayrischen Residenz, um mit dem König das Programm der künstlerischen Unternehmungen dieses Jahres festzusetzen. Bülow sollte Mitte April als Kgl. bayrischer Hofkapellmeister und Direktor der Kgl. Musikschule wieder dauernd nach München übersiedeln. Eine öffentliche Auszeichnung durch Verleihung des Ritterkreuzes des St. Michaelordens erster Klasse ermöglichte seine Rückkehr. Es wurden Musteraufführungen von Lohengrin und Tannhäuser in Aussicht genommen, und zur Feier des Hochzeitstages des Königs, der sich kurz zuvor mit seiner Cousine, der Herzogin Sophie, einer Schwester der Kaiserin Elisabeth von Österreich, verlobt hatte, sollte am 12. Oktober die Uraufführung der Meistersinger folgen.

Die erneute Niederlassung Bülows in München heischte gebieterisch eine Regelung seiner Familienverhältnisse. Da schon um des Königs willen und um nicht den nach so viel Kämpfen eben erst wiedererrungenen Boden zu ge-

fährden, jedes Aufsehen vermieden werden mußte, blieb Cosima zunächst nichts übrig, als in eine Trennung von Wagner zu willigen. Sie folgte Bülow nach München. Hier mieteten sie in der Arcostraße eine große Wohnung, in der Wagner jederzeit zwei Zimmer zur Verfügung standen. Nur klein „Evchen", ein zweites Wagner am 18. Februar 1867 in Tribschen geborenes Töchterchen blieb bei ihm zurück.

In München folgten die Ereignisse Schlag auf Schlag. Es schien in der Tat, als ob sich nun doch noch alles verwirklichen sollte. Am 16. Juni fand die von Bülow auf das sorgfältigste vorbereitete Aufführung des Lohengrin statt, bei der es allerdings nicht ohne eine kleine Verstimmung abging. Der König, der sich bei seiner Vorliebe für dieses Werk in seiner Phantasie vom Schwanenritter eine Idealgestalt gebildet hatte, fühlte sich durch die Darstellung des alten Tichatschek, den Wagner hierzu berufen hatte, recht ernüchtert; er nannte ihn einen „Ritter von der traurigen Gestalt". Der König befahl nach der Generalprobe, der auch Wagner beigewohnt, daß die Rolle anderweitig besetzt werde. Wagner, der sich über die Leistung seines alten Freundes sehr begeistert geäußert hatte, kehrte, ohne die Aufführung abzuwarten, verstimmt nach Tribschen zurück. Der junge Heinrich Vogl aus der Schule Schmitts sang schließlich die Partie zur Zufriedenheit des Königs. Am 1. August folgte eine Neueinstudierung des Tannhäuser, und zwar in der Pariser Bearbeitung. Diese Münchener „Musteraufführungen" bildeten wohl den Zenith in Bülows Künstlerschaft. Die Urteile übertrafen sich in Lobpreisungen des großen Dirigenten. Im Herbst des Jahres verwirklichten sich nicht nur die Musikschule, die unter Bülows Leitung eröffnet wurde, ja auch selbst das von anfang an mit dem Münchener Reformwerk verknüpfte Projekt eines gesinnungstüchtigen Preßorgans begann unter Fröbels Leitung an Stelle der eingehenden „Bayerischen Zeitung" als staatlich subventionierte Süddeutsche Presse zu erscheinen, für die der König noch außerdem aus seiner Privatkasse einen beträchtlichen Zuschuß bewilligte. Die Eröffnungsnummer enthielt einen anonymen Beitrag aus Wagners Feder, den Beginn seines Aufsatzes: Deutsche Kunst und deutsche Politik. Das Hauptereignis aber, die Uraufführung der Meistersinger, mußte verschoben werden, da der König ganz unerwartet seine Verlobung aufgelöst hatte. Die Untreue und der oberflächliche Charakter der Braut hatten ihn zu diesem Schritt genötigt. Eine neue folgenschwere Enttäuschung für den jungen Idealisten!

Mit Beginn des Jahres 1868 wurde die Einstudierung der Meistersinger begonnen. Zuvor war man endlich in die von Wagner selbst seit langem geforderte Reformierung der Hoftheaterverhältnisse eingetreten. Lachner wurde pensioniert und Baron Perfall, der bisherige bewährte Intendant der Hof-



musik, an die Spitze des Instituts gestellt. Doch mit den beiden auf seine eigene Befürwortung erwählten Persönlichkeiten: Fröbel für die Zeitung und Perfall für das Theater hatte Wagner sehr bald schlechte Erfahrungen zu machen. Sie erwiesen sich in ihren Ämtern ganz anders, als es zuvor den Anschein gehabt hatte. Mit Fröbel kam Wagner so schnell auseinander, daß sogar das Erscheinen seines Aufsatzes abgebrochen wurde, und Perfall lebte schon nach kurzer Zeit mit Bülow in heftigem Konflikt. Die fortgesetzten Intrigen veranlaßten Wagner, sich vom Münchener Theater wieder gänzlich zurückzuziehen; lediglich den Proben seiner Werke widmete er die Aufopferung all seiner Kräfte. Nach sorgfältigstem Studium, bei dem Bülow das Orchester, Hans Richter die Chöre und Wagner schließlich selbst in den Schlußproben die Darsteller angefeuert hatten, gingen die Meistersinger am 21. Juni 1868 mit Franz Betz als Sachs und Nachbauer als Stolzing zum erstenmal über die Bühne. Dieser Abend bildet in Wagners äußerer Künstlerlaufbahn den alles überragenden Gipfelpunkt. Er wohnte der Vorstellung an der Seite des Königs in der großen Hofloge bei, und als der jubelnde Beifall sich nicht legen wollte, dankte er auf einen Wink des Fürsten von dieser bevorzugten Stelle aus. Der jeder Etikette Hohn sprechende Vorfall rief ungeheure Sensation hervor. Ludwig II. wollte seinem Freunde wohl eine öffentliche Genugtuung gewähren für die ihm zugefügte Schmach der früheren Jahre. Welch edlen Intentionen diese Auszeichnung des Königs auch entsprungen sein mochte, er hat Wagner dadurch keinen Dienst erwiesen, denn dem am Tage nach der Aufführung beglückt nach Tribschen zurückkehrenden Künstler hallte in allen Tonarten der Spott der Preßhydra nach, die dieses in der Kunstgeschichte ohne Beispiel dastehende Ereignis verhöhnte. Die Wogen des Hasses und niederträchtigen Neides gingen wieder hoch, sie entluden sich auch über den treuen hingebenden Steuermann des Wagnerschen Kunstschiffes: Bülow. Man warf ihm offen in der Zeitung vor, daß er seine einflußreiche Münchener Stellung seiner „Gefälligkeit als Ehemann“ verdanke, und daß die „politischen Machinationen der Partei Richard Wagners während dessen Abwesenheit in der Gattin Bülows ihr Mundstück haben“. Wagner brach darauf seine Beziehungen zu München definitiv ab und rief die geschmähte Frau aus der „Münchener Hölle“ zu sich. Cosima leistete seinem Ruf Folge und traf am 5. August 1868 zu dauerndem Verweilen in Tribschen ein. Hiermit fand die so lange vertagte Angelegenheit eine Lösung, die Cosimas Vater tief bekümmerte; denn im Oktober des vorhergehenden Jahres hatte auch Liszt nach Rücksprache mit Bülow in München versucht, einen für alle Teile beschreitbaren Ausweg, der sich mit Bülows früheren Vorschlägen im wesentlichen deckte, zu ermöglichen. Er war zu diesem Zweck in aller Stille zu Wagner nach Tribschen

gereist und hatte mit ihm eine lange Unterhandlung gepflogen. Tief erschüttert war er von dem Freund geschieden, nachdem sie zu einer befriedigenden Einigung gelangt waren. „Es ist mir, als ob ich Napoleon auf St. Helena gesehen hätte“, äußerte er nach seiner Rückkehr. All diese Pläne und Hoffnungen warf der Schritt Cosimas jetzt aber über den Haufen. Liszt brach auf die Kunde hiervon für mehrere Jahre jeden Verkehr mit seiner Tochter und Wagner ab, und Bülow verblieb nichts anderes, als die Scheidungsklage einzureichen. Doch er zögerte selbst jetzt noch eine Weile, auf einen besonneneren Bescheid aus Tribschen harrend. Nach dem Verlauf, den die Dinge nunmehr im Angesicht der Welt genommen hatten, war seine Münchener Stellung unhaltbar geworden, es ihm überhaupt nicht mehr möglich, künftighin als Pionier für Wagners Kunst zu wirken, und damit war die Axt an seine Lebenswurzel gelegt. Nicht die Ehetragödie, die Freundestragödie hatte ihn gebrochen, ja fast an den Rand des Todes geführt. Mitte Juni 1869 schloß Bülow mit einer Wiederaufnahme des Tristan, der ersten nach Schnorrs Tod, seine ruhmreiche Münchner Tätigkeit ab, schickte auch seine beiden Töchter zur Mutter nach Tribschen, um selbst einsam und heimatlos in die Fremde zu ziehen. Auch dem König hatte man die Vorgänge, nebenbei noch in schroffster Schilderung, berichtet. Er bewahrte danach gegen den Freund ein längeres Stillschweigen, das Verhalten Cosimas verurteilte er aufs schärfste, und seine Zurückhaltung gegen Wagner in den nächsten Jahren, ja zeitweilige heftige Verstimmungen hatten hauptsächlich darin ihren Grund.

Wagner befand sich in diesen bedeutungsvollen Tagen begreiflicherweise der Außenwelt gegenüber in ungemein gereizter Stimmung, die sich zu seinem eigenen Schaden in mehreren Schriften entlud. So erregte vor allem eine noch verschärfte Neuherausgabe seiner früheren Abhandlung Das Judentum in der Musik einen gewaltigen Entrüstungssturm und schuf ihm neben zahllosen Pamphleten viele erbitterte Feinde. Auch der später entstandene Aufsatz: Über das Dirigieren, ja selbst die wundervolle Schrift Beethoven zur Zentenarfeier von Beethovens Geburtstag sind nicht frei von Ausfällen und Anklagen. Daneben widmete sich Wagner, nun in völliger Weltabgeschiedenheit seines endlich erreichten häuslichen Familienglücks, mit gesteigerter Schaffensfreude seinen Arbeiten. Nachdem er mit den Meistersingern, die jetzt ihren Weg über die deutschen Bühnen antraten, noch einmal den Theatern ein Werk überlassen hatte, kehrte er zur Vollendung seines Lebenswerkes, der Nibelungentetralogie, zurück, das dem Theaterelend nicht überliefert werden sollte. An stillen Winterabenden diktierte er seiner Gefährtin die Geschichte seines Lebens. Diese ursprünglich auf eine Anregung König Ludwigs während der Jahre 1865—1870 entstandene Autobiographie

wurde 1870 bei Bonfantini in Basel in wenigen Exemplaren gedruckt. Eine objektive Darlegung des Wagnerschen Lebensganges durfte man von diesem Werk natürlich nicht erwarten, da Wagner alles von der Warte seiner damaligen Anschauungen aus betrachtete und bei der Abfassung stark unter Cosimas Einfluß stand, den seine Freunde aus früherer Zeit, wie Cornelius, Tausig u. a., die sie „sein delphisches Orakel" nannten, als schädigendes Moment empfanden. Nietzsche, der für Wagner die Druckkorrektur der Autobiographie besorgte, fand sogar dafür später das harte Wort: „Ich bekenne mein Mißtrauen gegen jeden Punkt, der bloß durch Wagner selbst bezeugt ist. Er hatte nicht Stolz genug zu irgendeiner Wahrheit über sich; er blieb, ganz wie Victor Hugo auch im Biographischen sich treu, — er blieb Schauspieler."

Die nähere Bekanntschaft mit Friedrich Nietzsche, der damals eine Professur in Basel bekleidete, fällt in den Sommer 1869 und führte rasch zu einer innigen Freundschaft. Meist kam er Samstag nachmittags von Basel herüber und verweilte bis Montag früh in dem trauten Tribschener Heim. „Übrigens habe ich auch mein Italien wie Du," schreibt er an seinen Freund Rohde, „nur daß ich mich dahin immer nur die Sonnabende und Sonntage retten kann. Es heißt Tribschen und ist mir bereits ganz heimisch. Was ich dort lerne und schaue, höre und verstehe, ist unbeschreiblich. Schopenhauer und Goethe, Äschylus und Pindar leben noch, glaub' es nur!"

Den Höhepunkt des Tribschener Aufenthaltes, „den glücklichsten Tag seines Lebens", wie ihn Wagner selbst bezeichnet hat, bedeutete der 6. Juni 1869, an dem ihm ein Sohn geboren wurde, dem der stolze, glückstrahlende Vater den Namen Siegfried gab. Jetzt erst war seinem Leben der Inhalt gegeben, er hatte einen Sohn, für den er schaffen, der nach seinem Tode „für das Rechte sorgen" konnte. In sein junges Glück aber drangen beunruhigende Nachrichten aus der feindlichen Welt. Der König, der zwar notgedrungen von dem Bau des Nibelungentheaters hatte abstehen müssen, wollte aber nicht darauf verzichten, die schon seit Jahren durch den Druck veröffentlichten Werke Rheingold und Walküre auf der Bühne zum Leben zu erwecken. Er gab den Befehl, diese im Münchener Hoftheater einzustudieren. Es war für Wagner ein schweres Opfer, gegen diesen Wunsch seines Königs nicht zu protestieren, handelte es sich doch um nichts Geringeres als um ein Preisgeben seiner Lebensaufgabe, um den Verzicht, sein Werk als geschlossenes Ganze in würdiger Darbietung mit eigens dazu herangebildeten Kräften der Welt vorzuführen. Schweren Herzens willigte er mit Rücksicht auf den König ein. Selbst aber konnte er sich bei dem Stand der Theaterverhältnisse in München nicht mit der Einstudierung befassen. So wurde Hans Richter mit der Leitung betraut.

Doch bei der Generalprobe des Rheingold legte dieser im Namen Wagners wegen der Mangelhaftigkeit der Aufführung ein Veto ein und nahm seine Entlassung. Die Aufführung fand trotzdem kurz darauf unter Kapellmeister Wüllner statt, stand aber auf einem sehr kläglichen künstlerischen Niveau. Wagner stellte nun für die Aufführung der Walküre die Bedingung, daß er nach München berufen und mit der nötigen Vollmacht betraut würde, eine würdige Aufführung des Werkes zu ermöglichen. Der Intendant von Perfall sollte zur Vermeidung von Schwierigkeiten so lange beurlaubt werden. Dies Verlangen wurde jedoch abgelehnt, da der König sich weigerte, Wagner, solange seine Familienverhältnisse nicht geordnet seien, zu empfangen. Man bereitete jetzt einfach ohne Wagners Unterstützung, sogar ungeachtet seines Protestes, die Aufführung der Walküre in München vor. Um jedes Mißverständnis zu verhindern, sah sich Wagner daher genötigt, seinen Plan einer Aufführung des Nibelungenringes öffentlich anzukündigen, um Mittel und Wege zu finden, aus eigener Kraft ohne die Hilfe des Königs sein Unternehmen zu verwirklichen. Er hoffte durch Spenden der Verehrer seiner Kunst in den Stand gesetzt zu werden, an einem kleinen Ort ein Theater erbauen zu können. Dieses Städtchen sollte „dem Mittelpunkte von Deutschland zu gelegen und ein bayrisches sein, da er zugleich an eine dauernde Übersiedlung für sich dabei dachte und diese im Fortgenuß der vom König von Bayern ihm erwiesenen Wohltaten nur in Bayern zu treffen für schicklich befinden mußte". Als der hierfür geeignetste Platz schwebte ihm das kleine Bayreuth vor, das ihm noch aus einem flüchtigen Besuch während seiner Magdeburger Jugendjahre in angenehmer Erinnerung geblieben. Da war es der Lisztschüler Carl Tausig, der zusammen mit seiner Gönnerin, der Gräfin von Schleinitz, der Gattin des preußischen Hausministers in Berlin, einen Plan entwarf, die nötige Anzahl Patrone zu werben, um die zur Verwirklichung des Theaterbaus und der Vorstellungen erforderliche Summe von 300 000 Talern zu beschaffen. Sie fanden in allem Wagners enthusiastischen Beifall, und der Meister versprach, bald selbst nach Berlin zu kommen, um die Sache zu fördern.

Inzwischen hatten auch Wagners Privatverhältnisse nach langen, oft recht peinlichen Kämpfen und Unannehmlichkeiten ihre Erledigung gefunden. Die Ehe Cosimas von Bülow war am 18. Juli 1870 geschieden worden. Der Gerichtsbeschluß, der hier zum erstenmal veröffentlicht wird, lautet:

Im Namen des Königs!

In Sachen des Kgl. Bayrischen Hofkapellmeisters a. D. Hans Guido von Bülow zu Berlin, Klägers, wider seine Ehefrau Cosima von Bülow, geb. Liszt, z. Z. zu Tribschen in der Schweiz, Beklagte, hat das Kgl. Stadtgericht..........usw................ für Recht erkannt,

daß das zwischen den Parteien bestehende Band der Ehe zu trennen, die Beklagte für den schuldigen Teil zu erklären, sie schuldig den vierten Teil ihres schuldenfreien Vermögens dem Kläger als Scheidungsstrafe herauszugeben und die Kosten des Prozesses zu tragen.

Rechtsgründe:

Die Parteien sind seit 18. August 1857 miteinander verheiratet und haben mehrere Kinder in ihrer Ehe erzeugt, der Mann bekennt sich zur evangelischen, die Frau zur katholischen Kirche. Der Kläger behauptet: seine Frau habe ihn im Jahre 1868, als sie in München wohnten, verlassen und sei trotz wiederholter Aufforderungen nicht zu ihm zurückgekehrt. Nach einem fruchtlosen Versuch zur Wiederherstellung des ehelichen Zusammenlebens durch die kompetenten Geistlichen ist der Verklagten daher durch Mandat am 6. April 1870 anbefohlen worden, innerhalb vier Wochen zu ihrem Mann zurückzukehren.

Der Kläger behauptet, daß sie diesem Mandate nicht nachgekommen sei und hat deshalb nach fruchtlosen geistlichen Sühneversuchen den Antrag gestellt, zu erkennen, daß die Ehe der Parteien zu trennen, die Beklagte für den schuldigen Teil zu erklären und sie zur Herausgabe des vierten Teils ihres Vermögens als Scheidungsstrafe zu verurteilen. Die Verklagte ist auf die Ladungen des Gerichts nicht erschienen, hat aber sowohl in den geistlichen Sühneversuchen als in einer schriftlich eingereichten Klagebeantwortung erklärt, daß sie zu ihrem Ehemanne niemals zurückkehren werde und sich den Folgen unterwerfe, die gesetzlich für sie daraus hervorgingen. Unter diesen Umständen hat der Gerichtshof für festgestellt angenommen, daß die Verklagte sich einer böslichen Verlassung ihres Mannes schuldig gemacht hat. ....

.... Berlin, den 20. Juli 1870.

Der Heirat mit Wagner stand jetzt nichts mehr im Wege. Die Trauung fand, nachdem Cosima zum protestantischen Glauben übergetreten war, am Geburtstage König Ludwigs, am 25. August, in der protestantischen Kirche zu Luzern statt. Endlich durften sie sich nun auch vor der Welt angehören, deren gehässigen Angriffen sie mit beispiellosem Mut getrotzt. Indem das Schicksal Wagner diese Frau finden ließ, versöhnte es ihn mit vielem früheren Leid und glättete die Furchen, die es mit grausamer Hand in seine Seele gerissen. In „Liszts wunderbarem Ebenbild" fand der Meister nicht nur das liebende Weib, an deren Seite ihm das langentbehrte Familienglück zuteil werden sollte, sondern auch die Persönlichkeit, die den Menschen verstand, den Künstler begriff. Nicht zuletzt aber gewann er in dieser Frau die Vollstreckerin seines künstlerischen Willens über seinen Tod hinaus, denn fast

ein Vierteljahrhundert nach des Meisters Verscheiden sehen wir sie an der Spitze der Bayreuther Festspiele in dem Bemühen, diese hohe Mission im Geiste des Schöpfers zu leiten. Die Taufe des kleinen Siegfried schloß am 4. September die Reihe der intimen Familienfeste. Einen innigen Nachhall fanden diese glücklichen Tage in der gemütstiefen Gelegenheitskomposition für Frau Cosima, dem Siegfriedidyll, mit dessen Aufführung im Tribschener Hause Wagner der Mutter seines Sohnes zum Geburtstag eine sinnige Huldigung darbrachte.

An der großen nationalen Bewegung jener Tage nahm Wagner erregten Anteil. In einem begeisterten Gedicht Zum 25. August 1870 hatte er dem König von Bayern für sein entschlossenes Eintreten für Preußen gehuldigt und der Erstehung eines geeinigten Deutschland entgegengejubelt. Die Kaiserkrönung in Versailles feierte er in den Versen An das deutsche Heer vor Paris, und seine Siegesfreude löste sich aus in dem zur Begrüßung des zurückkehrenden Heeres komponierten Kaisermarsch. Nachdem er im April 1871 auf einer Rundreise zunächst Bayreuth besucht, das ihm sehr gefiel, und in Berlin durch die Leitung eines großen Wohltätigkeitskonzerts, dem auch der Hof beiwohnte, seiner Sache viele Freunde geworben und dadurch für Tausigs Propaganda den Boden bereitet hatte, folgte die erste öffentliche Ankündigung von Festspielen in Bayreuth für die Sommermonate des Jahres 1873. Tausig hatte die Werbearbeit sofort eifrigst in Angriff genommen und war gerade mit der Bildung eines Orchesters beschäftigt, das zunächst durch große Konzerte der Wagnerschen Sache Freunde zuführen und später bei den Festspielen mitwirken sollte, als ein plötzlicher Tod seinem Streben ein unerwartetes Ziel setzte. Wieder ein harter Schicksalsschlag! Wie Wagner einst in München die beste Stütze seiner Künstlerschar in Schnorr ins Grab sinken sah, als er gerade am Vorabend großer Taten stand, so wurde ihm jetzt in Tausig die Seele der Bayreuther Bestrebungen entrissen. Doch auch diese Krisis wurde überwunden. Willkommene, wenn auch nur bescheidene Hilfe leisteten in dieser schweren Zeit die sogenannten Wagner-Vereine. Der Aufruf zur Begründung solcher Vereinigungen war von einem dem Meister bisher unbekannten Verehrer, dem Musikalienhändler Emil Heckel in Mannheim, ausgegangen. Wandte sich Tausigs Patronatscheinsystem nur an die vermögenden Kreise — der kleinste Beitrag, wenn drei zusammen einen Schein erwarben, wodurch sich jeder einen Freiplatz für die Festspiele sicherte, belief sich immerhin noch auf 100 Taler — so sollte durch die Wagner-Vereine auch den Minderbemittelten Gelegenheit geboten werden, an der Förderung des kulturgeschichtlich bedeutsamen Unternehmens mitwirken zu können. Dem ersten deutschen Wagner-Verein, der sich unter Heckel in Mannheim

konstituierte, folgten nach und nach andere in allen größeren Städten des Reichs. Wagner, der nie in seinem Leben für „Vereinsmeierei“ etwas übrig gehabt hat, trat aus der anfangs bewahrten Reserve bald heraus und förderte diese Bestrebungen nicht nur durch Leitung von Wagner-Konzerten, zunächst in Mannheim, später in Wien, die zwar reich an äußeren Ehrungen verliefen, aber für ihn immer eine aufreibende und unliebsame Unterbrechung seiner schöpferischen Arbeiten bedeuteten, sondern auch durch seinen umfangreichen Bericht an den deutschen Wagner-Verein. Mit ihm gibt der Meister in gedrängter Kürze einen ergreifenden Rückblick auf die „Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspiels bisher begleitet hatten“.

Unterdessen hatte Wagner auch mit den offiziellen Behörden Bayreuths Fühlung genommen, und man war seinen Wünschen auf das Freundlichste entgegengekommen. Namentlich in dem Bürgermeister Theodor Muncker und dem Stadtrat Friedrich Feustel hatte er zwei warme Fürsprecher und treue Helfer gewonnen. Den Bauplatz für das Theater stellte die Stadt zur Verfügung, und es wurde schließlich, nachdem sich ein anderes Projekt wegen der Weigerung eines Grundstücksbesitzers zerschlagen hatte, das Gelände unterhalb der Bürgerreuth, auf dem heute das Festspielhaus steht, ausgewählt. Auch für die eigene Niederlassung Wagners fand sich bald ein geeigneter Bauplatz in unmittelbarer Nähe des königlichen Hofgartens. Die Kosten sollte König Ludwig tragen, der ihm ja einst in München ein Haus auf Lebenszeit geschenkt hatte, auf das Wagner allerdings später freiwillig verzichtete. „Ich habe dies dem König von Bayern unumwunden zu verstehen gegeben; und hierzu hatte ich ein Recht, da seine allerersten Versicherungen, auf welche hin ich mit ihm in Verbindung trat, dieses eine betrafen, daß ich aller Lebenssorgen enthoben, ungestört meiner Kunstübung leben können sollte.“ Aber der König, der mit dem Bayreuther Gedanken anfangs überhaupt nicht sympathisierte — heischte er doch den endgültigen Verzicht auf seine Münchener Pläne, die er im geheimen trotz allem noch nicht aufgegeben hatte — lehnte ab, durch Wagners Verhalten während der letzten Jahre aufs tiefste verstimmt. Dadurch wurde das Unternehmen wieder einen Augenblick lang in Frage gestellt. Schließlich siegte beim König aber doch die Teilnahme an der Verwirklichung seines künstlerischen Ideals über persönliche Abneigungen und Stimmungen, und er stellte großmütig die Summe von 25 000 Gulden für den Hausbau zur Verfügung. Nachdem noch in dem Leipziger Architekten Otto Brückwald und dem Maschinenmeister der Darmstädter Hofbühne Carl Brandt, der bei der Münchener Meistersingeraufführung Wagners Gunst errungen hatte, die geeigneten technischen Kräfte gewonnen waren, wurde die Grundsteinlegung des Festspielhauses auf den 22. Mai 1872, Wagners neun-

undfünfzigsten Geburtstag, festgesetzt. Eine würdige Feier, die in einer Aufführung der IX. Symphonie Beethovens unter Wagners Leitung ihre Krönung finden sollte, wurde geplant, und die Übersiedlung des Meisters selbst schon für den April bestimmt.

Hiermit war dem intimen Tribschener Idyll das Ende bereitet. Die friedliche Arbeitszeit war vorbei, jetzt galt es im Kampf mit der feindlichen Welt das hier Geschaffene zum Leben zu erwecken und zum Sieg zu steuern. Der Tribschener Aufenthalt hatte herrliche Werke geschenkt: der Nibelungenring — die Kompositionsskizzen zur Götterdämmerung waren am 10. April 1872 beendet — war hier nach zwei Dezennien endlich zum Abschluß gelangt. Die Meistersinger waren hier entstanden, das Siegfried-Idyll und der Kaisermarsch hatten sich als kleinere Bausteine dem musikalischen Gebäude eingefügt. Aber auch literarisch war diese Periode in Wagners Leben ungemein fruchtbar. Neben zahlreichen kleineren Arbeiten und Aufsätzen, unter denen vor allem Beethoven nochmals genannt sei, danken wir diesen Tagen zwei große Unternehmungen: die Autobiographie und die Sammlung und Herausgabe der Gesammelten Schriften. Wagner hat diese Zeit, ebenso wie auch Nietzsche, der an den Tribschener Sonnentagen sich miterfreuen und an allen Plänen und Sorgen jener Jahre regen Anteil nehmen durfte, worauf wir später noch im Zusammenhang näher eingehen werden, stets als die glücklichste seines Lebens bezeichnet und der trauten Stätte immer seine Liebe und treues Gedenken bewahrt. Leider war es ihm nicht möglich, diesen Landsitz in späteren Jahren dauernd zu erwerben, um sich von den Anstrengungen draußen in der Welt in einem weltabgeschiedenen Zauberlande zu erholen; als altes Familienerbgut war es unverkäuflich. Ende April 1872 ward das Schweizer Heim aufgelöst und die Reise nach Bayreuth, der neuen Heimat, angetreten.

BAYREUTH 1872—1883

Das kleine Städtchen Bayreuth hatte nie zuvor eine so frohbewegte Menge in seinen Straßen wallen sehen, wie in den Pfingsttagen des Jahres 1872. Von überall her waren die Patrone der Festspiele, die Freundes- und Künstlerschar des Meisters herbeigeeilt, um dem denkwürdigen Moment beizuwohnen, an dem der erste Spatenstich des Baues geschah, der einst seiner Kunst die wahre Heimat bieten sollte. Die offizielle Feier der Grundsteinlegung, die am

Vormittag des 22. Mai stattfand, wurde durch die Ungunst der Witterung nahezu vereitelt. Mit den Worten: „Sei gesegnet mein Stein, stehe lang' und halte fest!" tat Wagner die ersten drei Hammerschläge. Mehrere bedeutsame Dokumente hatte man zuvor in den Grundstein eingeschlossen, u. a. ein sehr herzlich gehaltenes Glückwunschtelegramm König Ludwigs und eine Urkunde Wagners mit der Inschrift:

„Hier schließ' ich ein Geheimnis ein, da ruh' es viele hundert Jahr':
so lange es verwahrt der Stein, macht es der Welt sich offenbar."

Die Festreden wurden des Wetters wegen einer Nachfeier dieses offiziellen Gründungsaktes im alten markgräflichen Opernhaus aufgespart. Den Höhepunkt bildete das am Nachmittag stattfindende Konzert im Opernhaus. Die Weihe des Bayreuther Werkes konnte im Sinne seines Schöpfers nur durch eine künstlerische Tat in würdiger Weise vollzogen werden: durch Beethovens IX. Symphonie. Ihre mustergültige Aufführung unter Wagners unvergleichlicher Leitung mit einem vortrefflichen Künstlerensemble, das auf seinen Ruf freudig herbeigeströmt war, krönte diesen nicht nur in Wagners Leben, sondern für die Kulturgeschichte überhaupt bedeutungsvollen Tag. Der erste Schritt zur Verwirklichung des Wagnerschen Lebenswerkes war getan; nun war es Sache seiner Freunde und Anhänger, ihm die Durchführung des Unternehmens zu ermöglichen. Daß er sich von der Allgemeinheit nichts erwarten durfte, zeigte gerade in diesen Tagen wieder mit erschreckender Deutlichkeit das Echo, das die Bayreuther Feier in der Presse geweckt hatte. Die gehässigen Angriffe erreichten um diese Zeit wohl ihren Höhepunkt in der keineswegs vereinzelt dastehenden „psychiatrischen Studie" eines Münchener Irrenarztes Dr. Puschmann, die den Beweis für Wagners Geistesgestörtheit zu erbringen suchte. Zu dem unerquicklichen Verhältnis Wagners zur Öffentlichkeit trug allerdings viel seine undiplomatische Schroffheit bei. Er konnte sich eigentlich nicht wundern, daß die Allgemeinheit, der er noch vor kurzem in seiner Schrift: „Das Judentum in der Musik" und anderen Veröffentlichungen rücksichtslos vor den Kopf gestoßen hatte, sich nicht gerade herzudrängte, als er sich schließlich genötigt sah, ihre Teilnahme anzurufen. Und auch die auf neuerliche Anrempelungen hin kundgegebene Richtschnur seines weiteren Verhaltens ließ kaum Gutes erwarten. Er schreibt an Nietzsche: „Ich wenigstens bin jetzt so weit, nach gar keiner Seite zu mir ein Blatt vor das Maul zu nehmen. Denn das eine steht fest, daß an einen Kompromiß, eine Transaktion gar nicht zu denken ist: sich gefürchtet machen, da man nun einmal so sehr gehaßt ist, kann einzig zu etwas helfen." Wagner vergaß dabei, daß es sich um Leute handelte, deren Hilfe er in Anspruch nehmen wollte, von deren Anteilnahme er in gewissem Sinne abhängig war.

Den Sommer brachte Wagner auf dem in der Nähe der Stadt gelegenen Schloß Fantaisie zu und widmete alle Zeit, die ihm die administrativen Arbeiten freiließen, der Instrumentation der Götterdämmerung. Daneben versuchte er nochmals in einer Abhandlung: Über Schauspieler und Sänger seinen Anschauungen Gehör zu verschaffen. „Es ist wieder einmal ein anderer Weg, der Sache beizukommen: diesmal betreibe ich es direkt durch die Komödianten." Mit Eintritt der rauheren Jahreszeit gab er seine idyllische Sommerresidenz auf und siedelte in ein dem Maurermeister Wölfel gehöriges Haus am Eingange der Dammallee in der Stadt selbst über, das ihm bis zur Vollendung seines neuen Heims, dessen Bau gleichzeitig mit dem des Festspielhauses energisch in Angriff genommen worden war, als Unterkunft dienen sollte. In diese Zeit fällt ein anderes, hochbedeutsames Ereignis: die Versöhnung und Wiederaufnahme des Verkehrs mit Liszt. Dieser hatte infolge seines gänzlichen Abbruchs der Beziehungen zu Wagner anfangs dem heranreifenden Bayreuther Werk teilnahmlos gegenübergestanden. Doch eine Unterredung mit Tausig kurz vor dessen Tod hatte genügt, ihn sofort zur Zeichnung von drei Patronatscheinen zu veranlassen und mehreren Wagner-Vereinen als Mitglied beizutreten. Den begeisterten Schilderungen seiner Freundin Frau von Moukhanoff über das Leben in Tribschen war es dann gelungen, einen brieflichen Verkehr zwischen ihm und seiner Tochter Cosima wieder anzubahnen. Als die Grundsteinlegung in Bayreuth herangekommen war, hatte es Wagner nicht übers Herz gebracht, an diesem Tage den Freund zu vermissen, der wie keiner mit dem Werk, das hier aus der Taufe gehoben werden sollte, verwachsen war. Doch schon ehe seine ergreifende Einladung bei Liszt eingetroffen, stand dessen Entschluß fest, so schwer es ihm auch wurde, nicht nach Bayreuth zu gehen. Er glaubte dies der Fürstin Wittgenstein schuldig zu sein. Zum letztenmal siegte seine ritterliche Rücksichtnahme auf den Willen der verbitterten, die künstlerische Bedeutung Wagners durchaus verkennenden Frau. Durch Wagners Brief erschüttert, dankte er dem Freund mit herzlichen Worten, entschlossen, sich von den ihn beengenden Fesseln in Zukunft loszureißen. Da ging von Wagners Seite die Anregung aus, auch die letzte Spannung zu beseitigen; nach vorheriger Anfrage traf er mit Cosima am 3. September in Weimar ein und verbrachte drei herrliche Tage mit dem neu gewonnenen Freunde. Nun hatten sie sich für immer gefunden. Noch im Herbst erwiderte Liszt den Besuch in Bayreuth, und jedes Jahr sah von nun an die Freunde auf längere oder kürzere Zeit vereint.

Um auf den deutschen Theatern nach geeigneten Kräften für die Festspiele Umschau zu halten und zugleich durch seine Anwesenheit die Propaganda der Wagner-Vereine in den verschiedenen Städten zu fördern oder anzu-

regen, trat Wagner am 10. November 1872 eine Inspektionsreise durch ganz Deutschland an. Über die zwar an äußeren Ehrungen sehr ergiebige, an wirklichen Resultaten jedoch ziemlich trübe Fahrt berichtete er später eingehend in dem Aufsatz: Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen. Als er Mitte Dezember ermüdet von den Anstrengungen und Aufregungen der langen Reise nach Bayreuth zurückkehrte, stellte sich aus dem Bericht der Verwaltungsräte — Munkel, Feustel und Käfferlein — heraus, daß die Teilnahme und Leistungen der Wagner-Vereine selbst hinter den bescheidensten Erwartungen zurückgeblieben waren. „Im Angesicht der für den Fortgang des Festtheaterbaues unerläßlich abzuschließenden Akkorde konnte ich meine Herren Verwalter zur Übernahme der hiermit einzugehenden Verpflichtungen nur dadurch bewegen, daß ich es übernahm, durch Veranstaltung von Konzerten an einigen ergiebigen Hauptorten Deutschlands für die Beschaffung einer gewissen nötigen Summe aufzukommen." Kaum war das Weihnachtsfest, das im trauten Familienkreise begangen wurde, vorüber, als die so sehnsüchtig begehrte Arbeitsruhe von neuem unterbrochen werden mußte. Dresden, Hamburg, Berlin waren die Hauptstationen einer glorreichen Konzertreise. „Wie geplagt ich war," schreibt er nach der Rückkehr, „haben Sie wohl erfahren. Zu guter Letzt muß ich mich denn auch noch auf Raubzüge aufmachen, um unsern Verwaltungsrat für alle Fälle flott zu erhalten. In dieser Hinsicht hat der Zug nach dem Norden sehr gut getan und uns bedeutende Hilfsquellen erschlossen. Für jetzt kuriere ich mir hier erst einmal wieder den Rücken von den empfangenen Prügeln aus, um ihn im März wieder der Exekution hinzugeben!" — Dieser kurzen Ruhezeit in Bayreuth gehören zwei literarische Arbeiten an, der Aufsatz: Über den Vortrag der IX. Symphonie und die für die Patrone und Gönner bestimmte Werbeschrift: Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, die durch sechs architektonische Pläne erläutert wurde. Ende April folgte dann noch ein großes Konzert in Köln. Damit fand die Konzertperiode ihren vorläufigen Abschluß. Solche Veranstaltungen erschöpften die Kräfte des sechzigjährigen Meisters in einem Maße, das zu dem Erreichten in keinem Verhältnis stand. Was wollten die jedesmal errungenen Summen besagen in Hinsicht auf das Ganze! „Ich kann nicht für jedes Tausend Taler, wenn dies auch noch so nötig ist, mich den ungeheuren Anstrengungen einer solchen Konzertaufführung, gegen welche ich andererseits einen bis zur Bitterkeit wachsenden Widerwillen hege, unterziehen; ich hätte dann ungefähr noch 200 Konzerte zu geben!"

Wagners 60. Geburtstag gestaltete sich zu einem großen Familienfest der ganzen Stadt Bayreuth. Man hatte für den Gefeierten eine ganz besondere Überraschung vorbereitet. Frau Cosima war die Seele des Planes, guter Wille

und vereinte Kräfte verhalfen zu schönstem Gelingen. Man zauberte in einer Festvorstellung im Bayreuther Opernhaus dem Meister längst entschwundene Jugend- und Kindheitserinnerungen vor. Die Konzertouverture Wagners aus dem Jahre 1831 leitete den Abend ein, es folgte eine Aufführung des Lustspiels „Der bethlehemitische Kindermord" seines Stiefvaters Geyer und ein Festspiel „Künstlerweihe" von Peter Cornelius zu der Musik, die Wagner einst in Magdeburg als Neujahrskantate aufgezeichnet hatte. Tief gerührt dankte er allen Mitwirkenden für dieses echter Liebe entsprungene Fest. Der Sommer verlief dann in ungestörter Arbeit. Die Partitur der Götterdämmerung rückte langsam vor, und die Herausgabe der Gesammelten Schriften wurde mit dem neunten Band zum Abschluß gebracht. Am 2. August konnte in Anwesenheit Liszts, den man zuvor anläßlich der ersten Aufführung seines Oratoriums „Christus" in Weimar besucht hatte, die Hebefeier des Dachstuhles am Festspielhaus durch ein kleines Fest für die Arbeiter begangen werden. Das Theater war im Rohbau vollendet, damit aber auch die vorhandenen Geldmittel erschöpft. Ehe man zur Erteilung neuer Aufträge für die Fortsetzung des Baues schreiten konnte, mußten Hilfsquellen erschlossen werden. Es wurde auf Ende Oktober eine Delegiertenversammlung nach Bayreuth einberufen, um über die nötigen Schritte zu beraten. Man beschloß, sich in einem Aufruf um Unterstützung an das deutsche Volk zu wenden. Eine von Nietzsche vorgeschlagene Fassung wurde als zu schwerfällig verworfen zugunsten des von Professor Adolf Stern verfaßten „Mahnrufes". Dieser gelangte in Tausenden von Exemplaren zur Versendung, verhallte aber gänzlich ungehört. Zur Erklärung dieser bedauerlichen Tatsache muß man beachten, daß die Jahre nach dem deutsch-französischen Krieg für Wagners Unternehmen die denkbar ungünstigsten Vorbedingungen boten, und daß durch die unausgesetzten fanatischen Schauerberichte der Presse das Bayreuther Werk von den meisten Leuten als mindestens tollkühn, von unerhörtem Eigendünkel eingegeben, wenn nicht gar als unsinnig angesehen wurde. Da von außen keine Hilfe zu erwarten stand, blieb nichts übrig, als die Welt durch die Tat selbst zur Anerkennung und Teilnahme zu zwingen, bis dahin aber von einflußreicher Seite eine Garantie für die erforderlichen Anleihen zu gewinnen. Mit diesem Ansuchen wandte sich Wagner an seinen königlichen Beschützer, der aber die Hilfe verweigerte, weil er sich von Wagner durch die Nichterfüllung eines an ihn gerichteten Wunsches in seiner Königswürde verletzt fühlte. Wagner hatte sich nämlich kurz zuvor geweigert, ein Dahnsches Gedicht zu vertonen. Er wußte allerdings nicht, daß es sich um einen Wunsch des Königs gehandelt hatte, den man ihm absichtlich verschwieg, um ihm Unannehmlichkeiten zu bereiten. Zunächst war Wagner der Grund der ihm unbegreiflich erscheinenden schroffen Ablehnung

des Königs nicht bekannt. Er machte daher einen letzten Versuch durch den Großherzog von Baden, die Unterstützung des deutschen Kaisers zu erlangen. Aber auch dieser verlief ergebnislos. Das Unternehmen schien noch in letzter Stunde gefährdet, eine Krisis, ein Aufgeben unvermeidlich. Da erfuhr Wagner den wahren Grund von des Königs Ungnade und beeilte sich, in einem verzweifelten Schreiben seinem hohen Freund den Sachverhalt darzulegen und ihm die furchtbare Notlage zu schildern. Der Appell war nicht vergeblich. „Nein, nein und wieder nein! So soll es nicht enden! Es muß da geholfen werden!" schrieb er erschüttert an Wagner zurück und gewährte einen Kredit von 100 000 Talern. Die eingehenden Patronatgelder sollten dafür bis zur Deckung der Vorschüsse der königlichen Kabinettskasse zufließen. Damit war Bayreuth gerettet, aber die unterdes in bangem Harren verstrichene kostbare Zeit machte ein weiteres Hinausschieben der Festspiele notwendig. Es wurde dafür jetzt endgültig der Sommer 1876 festgesetzt.

Inzwischen war der Bau des Wagnerschen Wohnhauses nahezu vollendet, und der Umzug in dieses letzte Heim, „wo sein Wähnen Friede fand", die Villa Wahnfried, konnte Ende April 1874 vor sich gehen. Sie war ganz nach Wagners Angaben und Ideen errichtet. Vor dem Hause fand später eine große Bronzebüste König Ludwigs II., ein Geschenk des Monarchen, Aufstellung.

Für die Sommermonate 1874 hatte Wagner die für die Festspiele in Aussicht genommenen Künstler und Künstlerinnen nach Bayreuth eingeladen, um sich über ihre Verwendbarkeit schlüssig zu werden und sie zum richtigen Studium ihrer Partien anzuleiten. Willig waren sie seinem Rufe gefolgt. In Bayreuth selbst wurde schon von 1872 an eine Anzahl junger Musiker, die sogenannte „Nibelungenkanzlei", unter Anleitung Wagners mit den erforderlichen Vorarbeiten, Ausschreiben der Stimmen usw. beschäftigt. Hierzu gehörten vor allem Josef Rubinstein, Anton Seidl, Emerich Kastner, Herman Zumpe und Franz Fischer. So reifte alles allmählich heran. Am 21. November gelangte endlich auch die Partitur der Götterdämmerung und damit nach den vielen Enttäuschungen und jahrelangen Unterbrechungen das Nibelungenwerk zum Abschluß. Wagner konnte sich nun mit voller Kraft den Vorbereitungen der Aufführungen widmen. Zunächst galt es noch einmal die allgemeine Aufmerksamkeit auf Bayreuth zu lenken und Betriebskapital flüssig zu machen. Die Veranstaltung von großen Orchesterkonzerten, in denen Bruchstücke aus den Nibelungen zum Vortrag kamen, bildete nach wie vor hierfür das einzige Hilfsmittel. Wien, Pest und Berlin erhielten diesmal als aussichtsreichste Bewerber den Vorzug. Ganz besondere Anziehungskraft verlieh dem Pester Konzert das selbstlose Anerbieten Liszts, sich, um die Sache seines Freundes zu fördern, noch einmal öffentlich als Klavierspieler hören zu lassen. Er spielte

Beethovens Es-dur-Konzert — unvergleichlich, wie kaum zur Glanzzeit seiner Virtuosenjahre. Zuvor hatte Liszt die Uraufführung seiner Kantate: Die Glocken von Straßburg geleitet. Dieses denkwürdige Konzert des 10. März 1875 war, abgesehen von dem improvisierten Abend in St. Gallen im Jahre 1856, das einzige, zu dem die beiden Meister vor der Öffentlichkeit sich vereinten.

Der Monat Juli 1875 blieb den Soloproben mit den einzelnen Sängern vorbehalten. Am 1. August trafen die Mitglieder des Orchesters, zu dem fast jede größere Stadt ein Kontingent stellte, ein. Im „mystischen Abgrund", vom Zuschauerraum aus unsichtbar, leitete Hans Richter die Musiker, auf der Bühne agierten die Sänger, die ihre Partien meist schon auswendig beherrschten, ganz im Vordergrunde aber, an der Stelle, wo sonst im Theater der Souffleur seines Amtes waltet, hatte sich Wagner an einem von einer grünbeschirmten Lampe erhellten Tisch, vor sich die Partitur, postiert. Von hier aus dirigierte er alles, er feuerte das Orchester an, er unterwies die Solisten. Jede Stellung, ja jede Geste machte er ihnen vor und erläuterte mit unübertrefflichem Charakterisierungsvermögen die beabsichtigte Wirkung. Kurz, er war überall, keine Note, keine Miene entging ihm, er vereinigte Kapellmeister, Regisseur, Sänger, Schauspieler in einer Person. Nach ernster künstlerischer Arbeit trat dann bei Angermann, der Künstlerkneipe par excellence, ausgelassene Lustigkeit in ihre Rechte. Hier suchte Wagner seinen Künstlern menschlich näher zu kommen und durch seinen sonnigen Humor ihre Begeisterung und Lust zur Sache immer aufs neue wieder anzufachen. Blieben auch, wie das bei einer so großen Schar temperamentvoller Künstlernaturen unvermeidlich war, zeitweilige Verstimmungen, namentlich durch Albert Niemann hervorgerufen, nicht aus, so wurde doch alles in der festgesetzten Zeit so weit gefördert, daß im Herbst die Festspiele für den Sommer 1876 öffentlich angekündigt werden konnten. Ein Gartenfest in Wahnfried, an dem auch Liszt teilnahm, der zu den Proben in Bayreuth sich eingefunden hatte, beschloß die Vorarbeiten des Sommers 1875.

Nach einer kurzen Erholungsreise in Böhmen begab sich Wagner mit seiner ganzen Familie für zwei Monate nach Wien, um hier einem dem Hoftheaterdirektor Jauner gegebenen Versprechen zufolge strichlose Neueinstudierungen von Tannhäuser und Lohengrin zu leiten. Die Aufführungen, mit Ausnahme einer einzigen späteren zugunsten des Chorpersonals, dirigierte er jedoch nicht selbst, der Taktstock war der bewährten Hand Hans Richters, der kurz zuvor in Wien als Hofkapellmeister angestellt worden war, anvertraut. Diese Aufforderung aus Wien hatte er, wie bald darauf die zur Leitung der Tristanproben in Berlin, angenommen, um seiner bedürftigen Privatkasse neue Einnahmen zu erschließen. Aus demselben Grunde wies er auch einen Antrag aus Neuyork nicht zurück, zur Feier der hundertsten Wiederkehr

der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Amerika einen Festmarsch zu komponieren. 20 000 Mark ließ sich das Komitee diese Auszeichnung kosten! Den Aufenthalt in Berlin benutzte Wagner zu einem erneuten Versuch, für Bayreuth eine Unterstützung des Deutschen Reichs zu erlangen. Mehrfach schon hatte er Schritte unternommen, das Interesse Bismarcks für seine Pläne zu erwecken, immer erfolglos; und auch die einzige persönliche Begegnung der beiden Heroen hatte sie kein Verhältnis zueinander gewinnen lassen. Dem Reichskanzler war die selbstbewußte Art Wagners unangenehm. Auch diesmal wurde Wagner nur der Bescheid, sich mit seinem Anliegen an den Reichstag zu wenden, was ihm jedoch nutzlos erschien.

Das Frühjahr 1876 brachte noch manch unvorhergesehene Schwierigkeit bei der Besetzung der einzelnen Partien, und Wagner mußte die Leiden und Mühen eines „Theaterdirektors", wie er sich damals scherzhaft selbst nannte, regelrecht durchkosten. Einige Bühnen suchten bei dieser Gelegenheit Zugeständnisse von ihm hinsichtlich der Aufführung seiner Werke zu erpressen. So verlangte Wien z. B. das Aufführungsrecht der Walküre als Entgelt der Urlaubsbewilligung mehrerer Künstler. Wagner mußte wohl oder übel einwilligen. Zu Beginn des Juni waren alle Hindernisse endlich beseitigt, und die Proben konnten ihren Anfang nehmen. Wagner hatte einen bis ins kleinste ausgefeilten Arbeitsplan entworfen. Es fanden drei Probenzyklen statt. Während des ersten (3. Juni bis 12. Juli) wurde an jedem Tag nur eine Szene durchgegangen, der zweite (14.—26. Juli) brachte schon täglich einen ganzen Akt, der dritte (29. Juli bis 4. August) täglich ein vollständiges Werk. Wagner lenkte als allgewaltiger Generalissimus das Ganze und hielt mit starker Hand die aus so heterogenen Elementen bestehende Künstlerschar im Zaume. Nur sein zielbewußter Wille und sein alle befeuerndes Vorbild ermöglichten ein befriedigendes Gelingen. Das Erreichte war um so bewundernswerter, wenn man bedenkt, daß der Meister nicht mit fertigen Künstlern arbeiten konnte, sondern einen jeden eigentlich erst zu seiner Aufgabe heranbilden, für seinen von aller üblichen Theatertradition grundverschiedenen, neuen Stil erziehen mußte. Die arbeitsfreien Tage waren gemeinsamen Ausflügen in die einladende Umgebung Bayreuths gewidmet, und manch angenehmes Fest, an dem Wagner meist teilnahm, ließ die wackeren Bayreuther Bürger erstaunt aufhorchen. Der Zuzug der Freunde des Bayreuther Werkes wuchs mit jedem Tage, und auch die Intimen des Hauses Wahnfried waren bereits vollzählig versammelt. Liszt suchte nach Möglichkeit dem überbeschäftigten Freunde Repräsentationspflichten zu erleichtern. In der Nacht vom 5. zum 6. August traf auch der Schirmherr Bayreuths, König Ludwig, ein, um den am folgenden Tag beginnenden Generalproben, die einer ersten Aufführung gleichkamen, beizuwohnen. Um jedes

Aufsehen zu vermeiden, hielt der Hofzug des Königs auf offener Strecke unweit der Rollwenzelei, und eine bereitstehende Equipage brachte ihn nach Schloß Eremitage. Nur Wagner hatte sich zum Empfang eingefunden. Es war das erste Wiedersehen der beiden Freunde seit der denkwürdigen Münchener Meistersingeraufführung. Erst gegen Morgen kehrte Wagner beglückt von der Begegnung mit dem König in sein Heim zurück. Sofort nach Schluß der Götterdämmerung eilte Ludwig II. wieder nach Hohenschwangau, da er einem Zusammentreffen mit den zu den Festspielen zahlreich sich einfindenden Fürstlichkeiten ausweichen wollte. Selbst Kaiser Wilhelm I. war unter dem Jubel der Bevölkerung eingetroffen. Es ist dies dem alten Herrn um so höher anzurechnen, als er im Grunde für Musik, namentlich die Wagnersche, keine Vorliebe und Verständnis besaß. Doch er glaubte dies Opfer der nationalen Sache schuldig zu sein und wohnte den beiden ersten Vorstellungen bei. Bei dem am 13. August beginnenden ersten Zyklus glückte namentlich in technischer Hinsicht noch nicht alles nach Wunsch, auch mancher Darsteller, zumal Unger als Siegfried, wurde seiner Aufgabe nicht völlig gerecht. Zu den Lichtpunkten dagegen zählte vor allem die Leistung des Orchesters unter Richter — die Neuerung des versenkten unsichtbaren Instrumentalkörpers übte auf alle einen bestrickenden Zauber aus — Hill als Alberich, Niemann als Siegmund, der Wotan von Franz Betz, der Hagen Siehrs und die Brünnhilde der Materna. Am Schluß der Götterdämmerung leistete Wagner dem enthusiastischen Zuruf Folge und dankte mit einer kleinen Ansprache: „Ihrer Gunst und den grenzenlosen Bemühungen der Mitwirkenden, meiner Künstler, verdanken Sie diese Tat. Was ich Ihnen noch zu sagen hätte, ließe sich in ein paar Worte, in ein Axiom zusammenfassen. Sie haben jetzt gesehen, was wir können; nun ist es an Ihnen zu wollen. Und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst!" Diese von dem stolzen Bewußtsein der soeben vollbrachten Tat eingegebenen Worte gaben der Presse natürlich wieder willkommene Gelegenheit, über die „unerhörte Arroganz" Wagners herzufallen. Vergeblich hatte man durch Verbreitung aller möglichen Gerüchte, u. a. hieß es, in Bayreuth sei eine Typhusepidemie ausgebrochen, die Leute vom Besuch der Festspiele abzuhalten versucht; da sie Wirklichkeit geworden, galt es, ihre Bedeutung wegzudiskutieren. Dazu lieferte allerdings das Temperament des enthusiasmierten Meisters einen dankbaren Stoff. Der Zyklus wurde noch zweimal wiederholt, das letztemal in Anwesenheit König Ludwigs, und am 30. August erreichten die ersten Bayreuther Festspiele ihr Ende. Aufopferungsvoller Arbeit einer treuen Künstlerschar und der durch keine Schicksalsschläge zu vernichtenden Energie seines Schöpfers war es gelungen, das Lebenswerk Wagners nach mehr als zwanzigjährigem Ringen gegen den Widerstand einer

Welt, die für sein Streben nur Hohn und Haß kannte, siegreich zur Vollendung zu bringen.

Der Festesjubel war verrauscht, der künstlerische Enthusiasmus geschwunden, die nackte Wirklichkeit trat wieder gebieterisch in ihre Rechte. Eine trübe, sorgenvolle Zukunft tat sich auf. Wagner war, um sich von den unerhörten Anstrengungen des Sommers zu erholen, nach Italien gereist und hatte sich in Sorrent niedergelassen. Hier erreichte ihn die Nachricht Feustels, daß das materielle Ergebnis der Festspiele ein Defizit von 120 000 Mark aufwies. Es bestand zunächst gar keine Aussicht, die Summe irgendwie beschaffen zu können. Die einzige Hoffnung war wieder König Ludwig, der erst vor kurzem zur Ausdauer ermahnt und seine Protektion angeboten hatte. Wagner erstattete ihm genauen Bericht über die Lage und entwickelte den Plan eines Abkommens, wonach das Bayreuther Theater mit allen Aktiven und Passiven Eigentum des bayrischen Staates werden und die Verwaltung dem Magistrat Bayreuths übertragen werden sollte. Ein gleichzeitiger Aufruf an die Patrone forderte zu reger Hilfeleistung auf. Es galt nun den Erfolg dieser Schritte abzuwarten. Über Rom, wo er die Bekanntschaft des Lisztschülers Sgambati und des Grafen Gobineau machte, und Florenz kehrte Wagner Mitte Dezember nach Bayreuth zurück. Den vielen hier auf ihn eindringenden geschäftlichen Widerwärtigkeiten gegenüber gab es für ihn nur einen Weg, das seelische Gleichgewicht zu bewahren: schöpferisches Schaffen. Wie ihn einst in höchster Notlage die Konzeption der Meistersinger vor der Verzweiflung bewahrt hatte, so reifte das neue Leid in ihm den Entschluß, die schwer auf ihm lastenden Sorgen durch künstlerische Arbeit zu bannen. Er begann nach der im Jahre 1865 für König Ludwig entworfenen Skizze die Parsifaldichtung auszuführen, die er bereits am 19. April beendete. Damit war aber auch vorläufig die Arbeitszeit wieder erschöpft.

Denn um durch die Tat zu beweisen, daß er gewillt war, jede Mühe auf sich zu nehmen, und, soviel er dazu beitragen konnte, die Bayreuther Geldnot zu beheben, unterzog sich der Meister den Mühen und Aufregungen einer Londoner Konzertunternehmung. Die Hoffnung, durch Orchesterkonzerte, die unter Mitwirkung mehrerer Bayreuther Künstler während des Mai 1877 in der riesigen Albert-Hall stattfanden, das Defizit zu tilgen, erwies sich sehr bald als trügerisch. Die Einnahmen wurden, obwohl der Besuch sehr stark war, durch die ungeheuren Kosten verschlungen. Wagner hatte 19 Proben abgehalten und jede erforderte bei einem Orchester von 170 Musikern nahezu 200 Pfund. Somit war auch diese Zeit und die Anstrengung des Londoner Festivals wieder nutzlos vertan. Als Wagner nach einem an diese Expedition sich anschließenden längeren Kuraufenthalt in Ems nach Bayreuth zurückkehrte,

mußte ein letzter Ausweg aus dem Finanzelend geschaffen werden. Er lud die Patrone der Festspiele zu einer Delegiertenversammlung nach Bayreuth. Nochmals Festspiele abzuhalten, erachtete er nach den Erfahrungen des Jahres 1876 nicht mehr für möglich, ehe er nicht über einen Stamm fertiger, ganz in seinen Intentionen herangebildeter Künstler verfüge. Er legte daher den Patronen in ausführlicher Rede den Plan einer Stilbildungsschule dar, die den Festspielen eine solidere Basis verleihen und zugleich der Stadt Bayreuth einen ungeahnten Aufschwung bringen sollte. Sänger, Musiker, Dirigenten sollten an dieser dramatischen Hochschule, deren Oberaufsicht Wagner selbst übernehmen würde, nicht nur seine Werke, sondern auch die der klassischen Meister richtig interpretieren lernen. Der Unterricht müsse unentgeltlich sein. Während des ersten Jahres 1878 wollte man sich nur klassischer Kammermusik, Symphonien und der gesanglichen Heranbildung widmen, 1879 sollten vorläufige Proben des Holländer, Tannhäuser und Lohengrin stattfinden und diese Werke 1880 zur Aufführung gelangen. Nach Tristan und Meistersinger 1881 und einer Wiederholung des Ringes im Sommer 1882 würde die Uraufführung des Parsifal 1883 das Gebäude krönen. Um diesen Plan auszuführen, ward ein „Patronatsverein zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfestspiele in Bayreuth" ins Leben gerufen. Die bisherigen Wagnervereine wurden diesem als Zweigvereine zugeteilt, und jedes Mitglied zu einem jährlichen Beitrag von 15 Mark zur Beschaffung eines Reservefonds verpflichtet. Liszt, Wilhelmy, Hey, Pohl u. a. waren bereits für das Unternehmen, das mit dem 1. Januar 1878 ins Leben treten sollte, gewonnen. Die Zahl der Anmeldungen für die Stilbildungsschule war aber so beschämend gering, daß zunächst an eine Verwirklichung nicht gedacht werden konnte. Nur ein Sänger von Ruf, Ferdinand Jäger, fand sich persönlich in Bayreuth ein, um dort schließlich auch ohne „Schule" stilistischen Studien bis zum Jahre 1882 obzuliegen. Dafür verwirklichte sich endlich eine von Wagner seit Jahrzehnten immer wieder hartnäckig auftauchende Idee, die Gründung eines eigenen Organs. Mit dem Jahre 1878 beginnen die Bayreuther Blätter, deren Leitung Hans von Wolzogen anvertraut worden war, als Zeitschrift des Patronatvereins zu erscheinen. Wagner unterstützte sie durch zahlreiche Aufsätze aus seiner Feder. Um endlich auch das Defizit aus der Welt zu schaffen, willigte Wagner schweren Herzens darein, den Nibelungenring, der eigentlich nur als Festspiel in Bayreuth gedacht war, den Theatern preiszugeben unter der Bedingung, daß sie alle vier Teile des Werkes zur Aufführung brächten. München erbot sich, gegen Anrechnung der Tantièmen als Abschlagszahlung das Defizit zu übernehmen. Damit waren endlich die immerwährenden Sorgen beseitigt und die sehnsüchtigst erwartete Schaffensruhe gewonnen. Mit ganzer Kraft gab sich nun

Wagner der Komposition des Parsifal hin, die seit langem in seinem Innern gärte und gebieterisch nach Gestaltung drängte.

Wie war Wagner nun gerade zu einem Drama Parsifal gekommen? Das Christlich-Mystische dieses Stoffes stand doch eigentlich seiner pessimistischen Schopenhauerschen Weltanschauung fern. Von Anfang an war zu erwarten gewesen, daß eine Natur wie die Wagners nie dauernd bei absolutem Pessimismus verharren würde. Er war nicht für die erhabene Einsamkeit gemacht, und der universalistische Trieb in ihm konnte nie ganz unterliegen. Das Fundament der Wagnerschen Weltanschauung bildete zwar auch in den letzten Lebensjahren Schopenhauer, aber sie blieb nicht bei ihm stehen, sie bildete sich weiter zu einem bedingten Pessimismus. Wagner vertiefte an Hand der durch Schopenhauer gewonnenen Belehrung seine früheren Anschauungen. Er erkannte als den Grundirrtum seiner einstigen Bestrebungen, das Heil von außen erwartet zu haben durch Revolution oder friedliche Umwälzung der bestehenden Verhältnisse; die Rettung konnte nur von innen heraus kommen. durch die sittliche Hebung des einzelnen, durch Regeneration. Wagner glaubte zu sehen, daß sich die Menschheit durch Abirrung von ihrer reinen Natur in unaufhaltsam fortschreitendem Verfall befinde. Als Gründe dieser Degeneration sieht er den durch Fleischnahrung hervorgerufenen Verderb des Blutes an — hier steht Wagner im Banne des französischen Vegetarianerapostels Gleïzès — den demoralisierenden Einfluß des Judentums und (angeregt durch seinen Freund Graf Gobineau) die Vermischung ungleicher Rassen. Doch er glaubt an die Möglichkeit einer Regeneration, und zwar gestützt durch das feste Vertrauen auf zwei Dinge: den deutschen Geist und das Christentum. „Deutsch" ist hierbei nicht in dem eng nationalen Sinne zu verstehen, sondern in der weiteren idealen Fassung, wie sie Wagner mit den Worten aufstellt: „Deutsch sein, heißt die Sache, die man treibt, um ihrer selbst willen treiben, wogegen das Nützlichkeitswesen, d. h. das Prinzip, nach welchem eine Sache des außerhalb liegenden persönlichen Zweckes wegen betrieben wird, sich als undeutsch herausstellt." In den Meistersingern hat Wagner diesem Deutschtum ein herrlich Denkmal gesetzt. Dem Christentum andererseits war Wagner durch die Schopenhauersche Weltanschauung wieder näher gekommen. Die auf Grund seiner einstigen Feuerbach-Begeisterung hiergegen erhobenen scharfen Anklagen fielen mit der Erkenntnis der Unhaltbarkeit der damaligen Anschauungen in sich zusammen. Die Religion erschien ihm jetzt als notwendiges Postulat. Gemäß seines nunmehr bedingten Pessimismus konnte er nicht bei dem den Willen zum Leben absolut verneinenden Buddhismus verharren, sondern er mußte sich wieder dem Christentum zuwenden. Dieser Schritt ist jedoch — es mögen immerhin die äußeren Lebensumstände för-

dernd auf ihn eingewirkt haben — nicht als „Abfall“ oder „Frommwerden im Alter“ anzusehen, sondern als die Schlußstufe einer konsequenten Entwicklung. Wagner huldigt jetzt keineswegs einem kirchlichen Dogmen-Christentum, sondern dem ethischen Grundgehalt dieser Lehre, als deren Kern er das „Mit-Leiden“ erkennt. Dieser Begriff des „Mit-Leidens“ ist im Grunde bei Wagner nichts anderes, als der der „Liebe“ aus der Feuerbachperiode ins Pessimistische übersetzt. Der Kunst, und hier am restlosesten der Musik, ist es gegeben, den ganzen Gefühlsgehalt zum Ausdruck zu bringen und dadurch die Menschheit aufzuklären. Die künstlerische Frucht solcher Weltanschauung ist das Bühnenweihfestspiel Parsifal.

Wenn man diesen Gang der inneren Entwicklung Wagners im Auge behält, bietet auch der vieldiskutierte Fall Wagner - Nietzsche dem Verständnis eigentlich keine Schwierigkeiten. Für jeden auch nur leidlich mit der Gedankenwelt Nietzsches Vertrauten ist es ohne weiteres selbstverständlich, daß er diesen Weg des Wagnerschen Genius nicht mitgehen konnte, daß hier zwei Weltanschauungen sich gegenübertreten mußten, für die es keine Brücke gab. Nietzsche hatte als fünfundzwanzigjähriger Jüngling den Weg Wagners gekreuzt. Die Gewalt dieser Persönlichkeit, der Enthusiasmus für seine Kunst hatten ihn sehr schnell gefangen genommen. Da auch Wagner an dem jungen Basler Professor Gefallen fand, entwickelte sich bald ein reger Verkehr, der in den Tagen von Nietzsches Besuchen auf Tribschen Weihestunden glich. Das Verhältnis der beiden Männer war ganz das eines Schülers zum älteren Freund und Lehrer. Gierig lauschte er den Worten des verehrten Meisters, berauschte sich an seinen Plänen und Lehren und kannte bald nur das Streben, für ihn zu wirken, seine Sache gegen die Angriffe der Welt zu führen. Nietzsche war damals mit Studien über das Drama der Griechen beschäftigt und plante ein großes historisches Werk. Er glaubte nun zu finden, daß Schopenhauers und Wagners ästhetische Ideen zur griechischen Kunst in Beziehung stünden, und so kam es schließlich, daß er sein ursprüngliches Werk durch die Verquickung mit der Wagnerschen Kunst umbog, es zum Torso Die Geburt der Tragödie verdarb. An allen Freuden und Leiden der Tribschener Jahre nahm Nietzsche teil, und Wagner ersah in ihm den begabtesten Jünger, den mutigsten Streiter seiner Sache. Seit der Übersiedlung Wagners nach Bayreuth war der persönliche Verkehr sehr beschränkt. Nietzsche hatte sich in seiner blinden Verehrung von Wagner und seiner Kunstrichtung ein Idealbild zurechtgelegt, das bei den in langen Zwischenräumen erfolgenden Zusammentreffen mit Wagner in Bayreuth stückweise in Trümmer zerfallen mußte, zumal er in den Zeiten der Trennung aus dem Begeisterungsrausch erwacht und zu sich selbst gekommen war. Zu den Festspielen

1876 hatte er noch, um auch seinerseits zum Gelingen beizutragen, seine flammende Schrift „Richard Wagner in Bayreuth“ beigesteuert, aber der persönliche Eindruck, den er von dem ganzen Tun und Treiben dort empfangen, hatte ihn aufs schmerzlichste enttäuscht. Er mußte erkennen, daß auch Wagner nur ein Mensch war, und daß die Hoffnung auf seine Kunstrichtung ihn getrogen. Er flüchtete in die „böhmischen Wälder“, rang sich von allen Fesseln frei und machte Aufzeichnungen zu seinem ersten, ganz eigene Wege gehenden Werk: „Menschliches, Allzumenschliches“. Hiermit gab er seine Heroldstellung zu Wagner auf und wurde ein Eigener. Ein Bruch mit Wagner wäre deswegen nicht unbedingt nötig gewesen, wenn man in Bayreuth hätte verstehen können, daß der Schüler nun plötzlich eigene Pfade wandeln wollte. Statt dessen sah man in ihm nur den Abtrünnigen, und Wagner scheute sich nicht, sogar öffentlich in dem Aufsatz: Publikum und Popularität (1878) in geharnischter Form sein Anathema über diesen „deutschen Professor“ auszusprechen. Damit war auch äußerlich der Bruch vollzogen. Innerlich hat Nietzsche die Trennung von Wagner, diese Zertrümmerung seines Ideals, nie überwunden, und sein späterer bedauerlicher Vorstoß gegen Wagner, nach des Meisters Tod 1888, ist nur als eine Operation am eigenen Fleisch verständlich: er hoffte durch ätzende Kritik und Verächtlichmachung dessen, was er einst angebetet, die Wunde, die in ihm zurückgeblieben, auszubrennen. Daß außer dieser durch die divergenten Entwicklungslinien der beiden Männer bedingten Gegnerschaft auch ein privater Grund vorlag, der sie als Menschen auseinanderbrachte, dies bezeugt ein Brief Wagners an Nietzsches Arzt Dr. Eiser aus dem Jahre 1877, der sich seines intimen Inhaltes wegen der Veröffentlichung jedoch entzieht. Es liegt eine tiefe Tragik in dem Verhältnis dieser beiden Geistesgrößen; am schmerzlichsten darunter gelitten hat zweifellos Nietzsche. Die noch heute von Bayreuth gestützte Darstellung, daß Nietzsche, solange er Pilot Wagners, gesund, als er sich von ihm abwandte, krank gewesen sei (ich verweise hier nur auf das Zitat in der Vorrede dieses Buches) ist natürlich absurd. Mit einer Parole ist diese Freundschaftstragödie nicht zu lösen!

Das Jahr 1878 war ganz der Komposition des Parsifal gewidmet, die mehrfach durch literarische Arbeiten für die Bayreuther Blätter unterbrochen wurde. Das Vorspiel erklang zum erstenmal zur Feier von Frau Wagners Geburtstag am Weihnachtsfest im großen Musiksaal von Wahnfried. Der Herzog von Meiningen hatte Wagner hierfür seine Hofkapelle zur Verfügung gestellt. Am 25. April 1879 war auch der Schlußakt des Werkes in der Kompositionsskizze beendet. Die Instrumentation zog sich schließlich bis Januar 1882 hin, da die äußeren Umstände keine frühere Aufführung gestatten wollten. Ursprünglich war der Sommer 1880 hierfür in Aussicht genommen. Doch der

Patronatverein brachte die Mittel nur sehr langsam auf, so daß der Stand der Finanzen eine Wiederaufnahme der Festspiele so früh nicht ermöglichte. Der ununterbrochene Aufenthalt in Bayreuth war zudem auf Wagners Gesundheit von schädigendem Einfluß; er vertrug das Klima nicht, und seine alten Leiden, Gesichtsrose und Unterleibsstörungen, hatten sich wiederholt unangenehm bemerkbar gemacht. Er floh im Dezember 1879 vor dem „unausgesetzt grauen Winterhimmel Bayreuths“ wieder nach Italien. Die auf der Höhe des Posilippo mit herrlichster Aussicht auf das Meer gelegene Villa d'Angri in Neapel bot ihm eine bezaubernde Erholungsstätte. Bis zum Hochsommer verweilte er hier, und die milde Luft des Südens und kräftigende Seebäder brachten ihm bald Genesung. Der italienische Aufenthalt verschlang aber Unsummen Geldes, so daß Wagner allen Ernstes noch einmal der Frage einer Expedition nach Amerika nähertrat. Über Perugia, Siena, wo ein mehrwöchentliches Zusammensein mit Liszt unvergeßliche Eindrücke hinterließ, und Venedig traf Wagner Ende Oktober in München ein. Hier führte er dem König in einem Privatkonzert die Vorspiele zu Lohengrin und Parsifal vor und erlangte in Unterhandlungen mit dem ihm zugetanen Kabinettssekretär Ludwig von Bürkel sehr wertvolle Zugeständnisse für die Parsifalaufführungen in Bayreuth. Da die einlaufenden Geldbeträge Festspiele, wie die des Jahres 1876, noch für lange Zeit nicht hätten bestreiten können, stellte König Ludwig Orchester und Chor der Münchener Hofoper für die nächsten Jahre Bayreuth unentgeltlich zur Verfügung. Das Münchner Hoftheater erhielt als Gegengabe das alleinige Aufführungsrecht von Wagners Jugendoper: Die Feen. Der König verzichtete auch darauf, den Parsifal in München zur Darstellung bringen zu lassen, da er Wagners feste Absicht, daß dieses Werk „in aller Zukunft einzig und allein in Bayreuth aufgeführt und nie auf irgendeinem anderen Theater dem Publikum zum Amusement dargeboten werden dürfe“ voll anerkannte. Schließlich übernahm er offiziell das Protektorat der Bayreuther Bühnenfestspiele und zeichnete eine Garantiesumme von 300 000 Mark.

Der Patronatverein hatte bis 1880 nur nahezu 70 000 Mark aufgebracht. Zwei hochherzige Stiftungen: 10 000 Mark durch Friedrich Schön aus Worms, und 40 000 Mark durch Hans von Bülow, der diese Summe durch „Konzerte für den Bayreuthfonds“ erspielte, um in selbstlosester Weise auch seinerseits an dem Werk mitzuwirken, an dem ihm zu seinem Leidwesen persönliche Teilnahme versagt war, hatten die Mittel erfreulich gesteigert. Doch ließ sich auf dieser Basis eine dauernde Durchführung der Bayreuther Festspielidee nicht denken, man hätte immer zehn Jahre sammeln müssen, um ein Jahr spielen zu können. Wagner sah sich daher, so schmerzlich ihm dieser Ver-

zicht auch wurde, genötigt, die Festspiele gegen Eintritt dem großen Publikum zu erschließen. Die Parsifalaufführungen wurden nun endgültig für den Sommer 1882 festgesetzt; es sollten fünfzehn Vorstellungen stattfinden, die beiden ersten nur für Mitglieder des Patronatvereins, die übrigen öffentlich gegen 30 Mark Eintritt. Hiermit war der Zweck des Patronatvereins illusorisch geworden. Wagner wies ihm nun neue Wege: In einem offenen Brief an den Gönner seiner Sache, Friedrich Schön, regte er an, ein neues Patronat zu gründen, dessen erste und allerwichtigste Aufgabe es sei, „die Mittel zu schaffen, um gänzlich freien Eintritt, ja nötigenfalls die Kosten der Reise und des Aufenthalts solchen zu gewähren, denen mit der Dürftigkeit das Los der meisten und oft tüchtigsten unter Germaniens Söhnen zugefallen ist". Sein Vorschlag fiel diesmal auf fruchtbaren Boden: die noch heute tätige „Stipendienfondstiftung" trat ins Leben. Auch die „Bayreuther Blätter" wurden jetzt aus dem Rahmen eines Vereinsorgans herausgehoben und der Öffentlichkeit erschlossen. Ihre einseitige Tendenz und der meist polemische Ton der Aufsätze, den man sich an den Beiträgen Wagners vielleicht noch gefallen ließ, an denen seiner Nachbeter aber, die häufig noch päpstlicher als der Papst sein wollten, sehr peinlich empfand, standen jedoch ihrer Verbreitung im Wege, und die Zeitschrift hat, so Treffliches auch vereinzelte ihrer Mitarbeiter leisteten, die Absicht ihres Gründers, seiner Kunst- und Weltanschauung neue Freunde zu erwerben, kaum gefördert. Sie fristet selbst heute, wo doch Wagner sogar „Mode" geworden ist, nur ein Scheindasein. Den Plan einer Stilbildungsschule griff Wagner jetzt, wo ihm die erforderlichen Mittel zur Verfügung gestanden hätten, nicht wieder auf, die Festspiele selbst sollten ihre Stelle einnehmen: „Sie wissen, in welcher Weise ich die dem Publikum zu bietenden häufigeren Aufführungen des ‚Parsifal' zum Zwecke der Befestigung des meinen Werken nötigen Stiles des Vortrags und der Darstellung verwenden will, indem ich allen mir bekannt werdenden vorzüglicheren Talenten die Gelegenheit gebe, unter meiner Anleitung an den Bühnenfestspielen abwechselnd sich zu beteiligen." Mehrfache Besetzung der einzelnen Partien, der friedliche Wettstreit der Künstler untereinander sollte zum Vorteil des Ganzen die beste Schule sein. Im Sommer 1881 fanden schon die Vorproben mit den einzelnen Künstlern statt. Die Dekorationen wurden nach Skizzen Joukowskys auch diesmal bei Brückner in Coburg angefertigt.

Inzwischen war der Nibelungenring über die meisten großen Theater gegangen und hatte überall Erfolge errungen. Einzig Berlin war noch im Rückstand, da Herr von Hülsen sich darauf versteift hatte, die Walküre allein aufzuführen, was ihm Wagner wiederholt abgeschlagen. Der Initiative des Leipziger Theaterdirektors Angelo Neumann war es zu danken, daß endlich

im Mai 1881 auch die Reichshauptstadt das Wagnersche Werk kennenlernte. Dieser veranstaltete im Viktoriatheater vier vollständige Ringzyklen. Wagner war bei dem ersten und letzten zugegen und wurde außergewöhnlich gefeiert. Der Hof, selbst der greise Kaiser, wohnte den Vorstellungen bei. Bald darauf kam zwischen Wagner und Neumann ein Vertrag zustande, wodurch diesem das Aufführungsrecht der Nibelungen und des Tristan übertragen wurde. Mit dem „Richard Wagner-Theater", dem unter der musikalischen Leitung Anton Seidls die besten Kräfte angehörten, bereiste Neumann ganz Deutschland, später Holland, Belgien, Italien, Österreich und Rußland und trug den Ruhm deutscher Kunst in alle Länder. Den Winter 1881/82 brachte Wagner wieder in Italien zu, größtenteils in Palermo. Hier, im Hotel des Palmes, wurde am 13. Januar die Partitur des Parsifal zum Abschluß gebracht. Am Weihnachtstage hatte er ein Privatkonzert dirigiert, in dem zwei seiner Jugendouvertüren gespielt wurden. Nach mehreren Ausflügen in das Innere Siziliens kehrte er über Venedig und München anfangs Mai wieder nach Bayreuth zurück.

Am 2. Juli 1882 begannen die Proben zum Parsifal. Die Künstler waren durch Humperdinck und Seidl bereits mit ihren Partien vertraut. Das Orchester leitete der Münchener Hofkapellmeister Hermann Levi. König Ludwig hatte dies zur Bedingung gemacht. Wagner war trotz des hohen Alters wieder der Unermüdlichste bei der Arbeit. „Er beherrschte alle und alles," erzählt Theodor Reichmann, der Sänger des Amfortas, „er sang und spielte jede Rolle. Er hielt ganz besonders auf den Rhythmus. Als einst die Gralsknappen nicht im rechten Rhythmus schritten, da nahm Wagner selbst den Schrein und stellte sich an ihre Spitze. War etwas geglückt, dann war er ausgelassen, dann sang und tanzte er, sprang umher und war guter Dinge. Aber wehe, wenn jemand bei der Probe nicht mit heiligem Ernst bei der Sache war. Beim Einstudieren der ersten Gralsszene wagte ein Chorist zu lächeln; als der Meister das bemerkte, sagte er zu ihm in höchster Erregung: ‚Sie verlassen sofort die Bühne; ein Mensch, der jetzt lachen kann, ist kein guter Mensch und hat darum hier nichts zu suchen.'" — Am 24. Juli fand die Generalprobe und am 26. die erste Aufführung statt. Die Darstellung gelang vollkommener als irgendeine der Nibelungenabende von 1876. Die Künstlerschar war schon tiefer in Wagners Intentionen eingedrungen. Das Erlebnis der Festspiele bildete der unübertreffliche Gurnemanz Emil Scarias. Daneben sind noch Winkelmann und Gudehus als Parsifal, Amalie Materna, Therese Malten und Marianne Brandt als Kundry hervorzuheben. Die Freunde Bayreuths waren wieder vollzählig erschienen, nur einer fehlte: der königliche Schirmherr. Ludwig hörte den Parsifal erst 1884 in zwei Separatvorstellungen

in München. Auch das zahlende Publikum fand sich trotz der höhnischen Zeitungsberichte in Bayreuth ein, so daß die Festspiele diesmal erfreulicherweise mit einem Überschuß abschlossen und ihre Wiederholung für die nächsten Jahre gesichert erschien.

Die Anstrengungen und Aufregungen der Festspielzeit hatten Wagners Kräfte sehr erschöpft und sein Herzübel — er litt seit Jahren an Herzerweiterung — in beängstigender Weise verstärkt. Sowie die Aufführungen ihr Ende erreicht hatten, eilte er nach Italien. Diesmal wurde Venedig zum Aufenthaltsort gewählt, wo man in dem am Canale grande dominierend gelegenen Palazzo Vendramin einen prunkvollen Zufluchtsort gefunden hatte. Achtundzwanzig Zimmer boten hier der Familie des Meisters angenehmen Aufenthalt. Das Arbeitszimmer Wagners ward wieder in ein kleines Märchenreich verwandelt. Mit jedem Jahr wurde die Pracht verschwenderischer, der Zauber berauschender. Es war, als sollte gleichsam durch gesteigerte Reizmittel das Spiel der Phantasie ungeschwächt erhalten werden. Wagner lebte in Venedig ganz zurückgezogen, mit dem weiteren Ausbau der in dem Aufsatz Kunst und Religion aufgestellten Anschauungen beschäftigt. Daneben nahmen ihn die Vorbereitungen zu den Festspielen des nächsten Sommers, die 20 Aufführungen des Parsifal umfassen sollten, lebhaft in Anspruch. Am 19. November traf Liszt zu längerem Besuch im Vendramin ein und führte dort, wie er schreibt, „ein ruhiges friedliches Familienleben als verwöhnter Papa und Großpapa". In heiterem, durch nichts getrübtem Verkehr oder in ernster Kunstbetätigung verstrich die Zeit. Für den Weihnachtstag hatte Wagner seiner Frau wieder eine Überraschung ausersehen. Mit einem aus den Schülern des Lyceums gebildeten Orchester führte er seine Jugendsymphonie, die damals gerade das ehrwürdige Alter von fünfzig Jahren erreicht hatte, vor. Als er den Taktstock aus der Hand legte, äußerte er: „Ich werde nie mehr dirigieren." Dieses Wort sollte sich erfüllen. Mitte Januar schied Liszt von den Seinen, um sich nach Pest zu begeben. Beim Abschied ahnte er nicht, daß er dem Freunde zum letzten Male die Hand gedrückt hatte.

Wenige Wochen später, am 13. Februar 1883, setzte ein Herzschlag dem Leben Wagners ein Ziel. Den unermüdlichen Kämpfer, dem das Leben trotz aller Schicksalsschläge und feindlichen Mächte nichts hatte anhaben können, der allmächtige Tod hatte ihn bezwungen. Mit Windeseile durchbrauste die Trauerkunde die Länder und rief überall jähe Bestürzung hervor. Jeder, Freund wie Feind, fühlte, hier war ein Held im Lebenskampfe gefällt, die Welt war um eine ihrer machtvollsten Persönlichkeiten ärmer geworden. Ein Meteor, das mit Feuergarben seinen Weg für alle Zeiten sichtbar eingezeichnet

hatte, war erloschen. In pompösem Trauerzug wurde die Leiche in die Heimat überführt. Von aufrichtiger, tiefer Trauer erfüllt, harrte Bayreuth der Heimkehr dessen, der die kleine Stadt zu einem Tempel der Kunst geweiht, der ihrem Namen Unsterblichkeit verliehen hatte. Am Nachmittag des 18. Februar bewegte sich der Leichenzug, zu dem Teilnehmer und Deputationen aus allen Gegenden herbeigeeilt waren, unter den Klängen der Siegfriedtrauermusik vom Bahnhof nach Wahnfried. Hinter dem Sarg schritt ein Abgesandter des Königs von Bayern, und den Sarkophag deckte Ludwigs gewaltiger Lorbeerkranz mit der Inschrift „Dem großen Wort- und Tondichter". Im Garten der Villa Wahnfried wurde die Leiche zur letzten Ruhe bestattet.

Wenn in Vergessenheit die Meisten sanken,
Du setztest Dir ein ewig Monument.
(König Ludwig an Wagner 1864.)

WAGNERS WERKE

JUGENDZEIT 1813–1833

Die frühesten Versuche des jungen Wagner, ein noch unbestimmtes Sehnen in greifbare Formen zu bannen, sind uns nicht erhalten. Die Manuskripte, die nicht gedruckt worden sind, gingen im Lauf der Jahre verloren. Nur einige der zahlreichen Pläne und Entwürfe, die oft nur eine Laune oder Stimmung erstehen ließ oder verwarf, sind uns wenigstens dem Titel nach bekannt.

RITTERSTÜCK FÜR DAS PUPPENTHEATER (1824).

GEDICHT AUF DEN TOD EINES MITSCHÜLERS (28. November 1825).

DIE SCHLACHT AM PARNASSOS. Heldengesang in Hexametern nach Pausanias (1825/26).

DER TOD DES ODYSSEUS. Tragödie nach griechischem Muster mit Benutzung einer Fabel des Hyginus (1826).

LEUBALD, EIN TRAUERSPIEL (1826--28. Als Manuskript erhalten).

In engster Anlehnung an Shakespeare, zugleich auch mit deutlichen Reminiszenzen an deutsche Ritterstücke (Kleist) schildert diese kindliche Tragödie die Liebe der Sprößlinge zweier feindlicher Geschlechter. Adelaide, die Tochter Roderichs, liebt den Ritter Leubald, obwohl dieser, der Blutfeind ihres Stammes, ihre ganze Familie im Kampf getötet hat. Auch sie wird schließlich von Leubald in einem Anfall von Wahnsinn erstochen. Wagners eigene Angaben über diese Jugendsünde sind meist unrichtig, die 42 Menschen, die in dem Stück sterben und als Geister wieder erscheinen sollen u. a., existieren nur in der übertreibenden Phantasie des seine Jugendarbeit später verspottenden Verfassers. (Siehe das Faksimile einer Seite dieses noch unveröffentlichten Manuskriptes im Bilderteil dieses Buches.)

SONATE in D-moll (1828, verschollen).

QUARTETT in D-dur (1828, verschollen).

ARIE für Sopran (1828, verschollen).

SCHÄFERSPIEL (angeregt durch Goethes Laune des Verliebten und Beethovens Pastoralsymphonie. Text und Musik [Szene für 3 Frauenstimmen, gefolgt von einer Tenorarie] entstanden gleichzeitig. 1828).

ARRANGEMENT VON BEETHOVENS IX. SYMPHONIE. Für Klavier zu zwei Händen (1830).

Wagner sandte das seiner fieberglühenden Begeisterung für Beethovens Monumentalwerk entsprungene „Arrangement“ dem Verlag Schott in Mainz zur Veröffentlichung ein. Dieser lehnte zwar ab, behielt aber das Manuskript

in Händen. Später wurde es auf Wagners Wunsch zurückgegeben und befindet sich jetzt in Wahnfried. Von einer nachträglichen Herausgabe ward abgesehen. Als erster Versuch, Beethovens Genius zu erfassen und der Allgemeinheit durch eine Klavierbearbeitung zu erschließen, ist Wagners Arbeit zweifellos historisch wertvoll, aber, da an sich ganz unklaviergemäß und ungenau, für die heutige Zeit belanglos.

POLITISCHE OUVERTURE (angeregt durch die Nachwirkungen der Pariser Julirevolution in Sachsen 1830). (Verschollen.)

OUVERTURE IN C-Dur (6/8) (verschollen).

SONATE in B-Dur für Klavier zu 4 Händen (verschollen).

OUVERTURE ZUR „BRAUT VON MESSINA" (verschollen).

PAUKENSCHLAG - OUVERTURE in B - Dur (1830).

Wagner bezeichnete dieses Werk später als „Kulminationspunkt seiner damaligen Unsinnigkeiten". Es erlebte unter H. Dorns Leitung eine Aufführung im Hoftheater zu Leipzig am Weihnachtstage 1830, erregte aber durch die Wirkung der Pauken (im Allegro kehrte alle vier Takte ff. ein Paukenschlag wieder!) und den überraschenden Schluß großes Erstaunen und Heiterkeit.

Das nächste uns bekannte Werk Wagners entstammt bereits seiner Studienzeit bei Weinlig. Es ist die erste damals im Druck erschienene Wagnersche Komposition und trägt die Bezeichnung: „opus 1." Dieses sowohl, wie auch die nachfolgenden Versuche jenes Zeitabschnittes sind Übungsarbeiten des Kontrapunktschülers, die sich alle mehr oder weniger an bewährte Vorbilder anlehnen und heute nur historisches Interesse beanspruchen. „Wagner" ist darin mit Ausnahme der „Phantasie" nicht zu verspüren, und der Aufbau der einzelnen Sätze, die Verarbeitung der meist nachempfundenen Themen oft merkwürdig ungeschickt. Es zeigt sich deutlich, daß Wagner in dem engen Rahmen eines Klavierstückes, namentlich der strengen Sonatenform, noch nichts Schöpferisches zu geben vermochte. Einzig da, wo er nicht durch die Form eingeengt ist, wo er sich dem Dramatischen nähern kann, wie in der „Phantasie", blitzt manchmal ein individueller Zug oder ein charakteristisches Moment auf. [Ausführliche Analysen dieser Jugendwerke mit vielen Notenzitaten gab R. M. Breithaupt in seinem Aufsatz: Wagners Klaviermusik in „Die Musik" III, 20.]

KLAVIERSONATE B-DUR, Op. 1 (1832 bei Breitkopf & Härtel erschienen).

Sie ist dem Lehrer Weinlig gewidmet, atmet durchweg Mozartschen Geist, ohne jedoch nur im entferntesten seinem Vorbild nahezukommen. Das Lar-

ghetto gemahnt stark an Beethovens II. Symphonie. Nur das Menuett ist einigermaßen eigen. Dagegen fällt wieder das langatmige Finale um so stärker ab.

POLONAISE IN D-DUR FÜR KLAVIER ZU 4 HÄNDEN, Op. 2 (1832 bei Breitkopf & Härtel erschienen).

Ein ganz in Weberschem Stil gehaltenes Stück, recht monoton.

FANTASIA FIS-MOLL (als nachgelassenes Werk 1905 bei C. F. Kahnt Nachf. veröffentlicht).

Zwar erinnert auch hier vieles an fremde Vorbilder, so gleich der erste Satz an Beethoven, dessen D-Moll-Sonate Wagner ohne Zweifel vorgeschwebt hat, aber es geht doch ein großer Zug durch das Ganze; man fühlt eine schaffende Kraft, die über die gewohnten Geleise hinaus will. Wenn es ihr auch noch nicht gelingt, sich frei zu ringen, so weisen doch kleine feine Züge auf Zukünftiges hin. Namentlich in den Rezitativs finden sich solche Zeichen. So enthält z. B. das vierte eine typische Wagnersche Akkordfolge, das spätere „Sehnsuchtsmotiv" aus Tristan, und das folgende Allegro agitato gemahnt an Tannhäusers Pilgerfahrt. Die bedeutendste Eingebung jedoch ist das Adagio mit der Verarbeitung seines sangbaren, allerdings nicht originellen Themas, bei dem zum erstenmal der von Wagner so häufig angewandte Doppelschlag erscheint. Eine Wiederholung des ersten Satzes beschließt dieses unter den Klavierwerken Wagners sicherlich wertvollste Stück.

KLAVIERSONATE A-DUR (unveröffentlicht. Manuskript in Wahnfried).

In der Ausführung lassen sich hier merkliche Fortschritte gegenüber der B-Dur-Sonate erkennen, doch wandelt Wagner wieder durchweg auf Beethovenschen Pfaden. Im Schlußsatze macht sich überdies mitten in der Beethovenschen Atmosphäre unvermittelt ein Webersches Thema breit, was die Einheitlichkeit des Stückes beeinträchtigt.

KONZERT-OUVERTURE D-MOLL (beendet am 26. September 1831. Unveröffentlicht. Manuskript in Wahnfried).

Dies von Wagner „nach dem jetzt etwas besser verstandenen Vorbilde Beethoven" (Coriolan-Ouverture) gestaltete Orchesterstück gelangte damals zu öffentlicher Aufführung. Nachdem es Weihnachten 1831 bereits in einem Euterpe-Konzert in Leipzig erklungen war, wurde es sogar zum Stolz des jungen Künstlers am 23. Februar 1832 in einem der großen Gewandhauskonzerte mit Erfolg gespielt. Die damaligen Kritiken rühmen die ernste fleißige Arbeit. Näheres über das Werk ist nicht bekannt.

OUVERTÜRE UND SCHLUSSMUSIK ZU RAUPACHS TRAUERSPIEL KÖNIG ENZIO (beendet am 3. Februar 1832. Die Ouvertüre erschien 1907 bei Breitkopf & Härtel).

In den Aufführungen von Raupachs Hohenstaufendrama König Enzio am Leipziger Stadttheater spielte Wagners Schwester Rosalie die weibliche Hauptrolle, Lucia. Durch sie wurde er wohl veranlaßt, eine Musik zu dem Stück zu entwerfen, die dann auch ständig in Zusammenhang mit dem Drama gespielt wurde. Wagner stand hier stark unter dem Einfluß von Beethovens Egmont-Musik. Das Drama ist im wesentlichen eine Liebesgeschichte. Enzio ist Gefangener Bolognas. Sein Fluchtversuch mißlingt, und er wird zu lebenslänglichem, unterirdischem Kerker verurteilt. Seine Geliebte Lucia, die unverschuldet seine Flucht verraten hat, gelangt als Diener verkleidet zu ihm, als er gerade in den Kerker hinabsteigen will. Nachdem sich der Jubel des unverhofften Wiedersehens gelegt hat, weigert sich Enzio, das Opfer Lucias anzunehmen, ihre Liebe siegt aber schließlich über seinen Willen, und mit dem Geliebten vereint sinkt sie in das unterirdische Gefängnis hinab. Wagners Musik spiegelt diese Vorgänge deutlich wieder. Das Liebesmotiv Lucias, welches das entgegenstehende Thema Enzios (absteigende Oktavengänge im Baß) schließlich siegreich überwindet, beherrscht die Ouvertüre, die in frenetischem Jubel nach der Vereinigung der Liebenden endet. — Die Erfindung ist allerdings wenig originell, die Melodie streift zuweilen das Banale, aber ein gewisser fortreißender Schwung geht durch das ganze Stück. In dem Raupachschen Trauerspiel selbst sind zwei Lieder der Lucia und des Enzio von Wagner zur Gitarre gesetzt worden, und das Finale des Werkes, ähnlich dem Beethovenschen Egmont, zu einer Siegessymphonie, entsprechend dem Schluß der Ouvertüre, ausgestaltet.

GROSSE KONZERTOUVERTÜRE C-DUR FÜR ORCHESTER (beendet am 17. März 1832. Unveröffentlicht. Manuskript in Wahnfried).

Auch diese Ouvertüre, die in einer ausdrucksvollen Cellokantilene des jungen Künstlers Liebe zu Mozart offenbart und in der lang ausgesponnenen Schlußfuge dem Lehrmeister Weinlig ein gutes Zeugnis ausstellt, wurde zunächst von der „Euterpe" in Leipzig und darauf am 30. April 1832 im Gewandhaus vorgeführt. — Anläßlich der Feier von Wagners 60. Geburtstag ward sie im Bayreuther Kgl. Opernhaus noch einmal der Vergessenheit entzogen.

SZENE UND ARIE.

Nach einem Programmzettel, dem frühesten, auf dem Wagners Name als Gesangskomponist prangt, am 22. April 1832 im Leipziger Hoftheater aufgeführt. Seither verschollen.

SIEBEN KOMPOSITIONEN ZU GOETHES „FAUST“, Op. 5 (1832. Unveröffentlicht. Manuskript in Wahnfried).

1. Lied der Soldaten („Burgen mit hohen Zinnen“). Marschmäßig, B-Dur $^{2}/_{4}$.
2. Bauern unter der Linde („Der Schäfer putzte sich zum Tanz“). Rasch und lebhaft, F-Dur $^{2}/_{4}$. Für Tenorsolo, Sopransolo, Chor.
3. Branders Lied („Es war eine Ratt' im Kellernest“), D-Dur, $^{2}/_{4}$.
4. Lied des Mephistopheles („Es war einmal ein König“). Mit affektiertem Pathos, G-Dur, $^{2}/_{4}$.
5. Lied des Mephistopheles („Was machst Du mir vor Liebchens Tür“). Mäßig geschwind. E-Moll, $^{2}/_{4}$.
6. Gesang Gretchens („Meine Ruh' ist hin“). Leidenschaftlich, doch nicht zu schnell, G-Moll, $^{2}/_{4}$.
7. Melodram Gretchens („Ach neige, Du Schmerzensreiche“). Nicht schnell, doch sehr bewegt, G-Moll $^{4}/_{4}$.

Vermutlich sind diese Kompositionen für die Faustaufführung im Leipziger Stadttheater, bei der Wagners Schwester Rosalie das Gretchen spielte, entstanden, aber nie zur Wiedergabe gelangt.

SYMPHONIE C-DUR (1832). Als nachgelassenes Werk 1911 bei Breitkopf & Härtel veröffentlicht.

Sie erlebte ihre Uraufführung im Sommer 1832 in Prag und erklang bald darauf auch im Leipziger Gewandhaus. Die Partitur, die Wagner später Mendelssohn übergab, von dem er sich nützliche Winke erwartete, ging schließlich verloren. Ende der siebziger Jahre fanden sich zufällig in einem alten Koffer, den Wagner seinerzeit in Dresden zurückgelassen hatte, die Stimmen der Prager Aufführung wieder. Hieraus stellte Anton Seidl eine neue Partitur zusammen. Das Werk feierte am Weihnachtstage 1882 in einer Privataufführung in Venedig seine Wiedererstehung. Nach Wagners Tod entäußerten sich seine Erben für die Dauer eines Jahres (1887/88) des Aufführungsrechtes für die Summe von 50 000 Mark zugunsten der Konzertdirektion Hermann Wolff, Berlin, die das Werk damals in allen größeren Konzertsälen Deutschlands zur Wiedergabe brachte. Das Notenmaterial ging darauf wieder an das Bayreuther Archiv zurück, um erst 1911 der Öffentlichkeit erschlossen zu werden. Im Winter 1911/12 erlebte das Werk dann wieder in allen größeren Städten einen Kuriositätserfolg, ohne sich aber dauernd behaupten zu können. [Siehe hierzu auch den „Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes“ in Wagners Ges. Schr. Band X und die Analyse des Werkes mit Notenbeispielen von Oscar Eichberg, Berlin (H. Wolff) 1887.]

Die C-Dur-Symphonie ist in enger Anlehnung an Beethovens zweite Symphonie entstanden. Wagner hatte aber, wie er selbst sagte, vor Beethoven den großen Vorteil voraus, daß er des Meisters spätere Symphonien bereits kannte und, wie sich häufig zeigt, eifrig benutzte. Bietet sie auch kein an sich reifes Werk, so ist sie doch aus einem anderen Grund sehr bedeutsam: wir erkennen, was von den Gegnern häufig bezweifelt wurde, hier Wagners unbedingte Beherrschung des Kontrapunkts und der klassischen Form! Die Verarbeitung, Übereinanderstellung und Verknüpfung der Themen, ihre allmähliche Vorbereitung und die Übergänge sind äußerst geschickt und formgewandt. Der beste der vier Sätze ist wohl das Scherzo mit seinem frischen, kecken Thema, nächst diesem das melodiöse Andante, das allerdings zu sehr an das Andante von Beethovens C-Moll gemahnt. Die beiden Außensätze des 45 Minuten Aufführungsdauer beanspruchenden Werkes leiden dagegen etwas unter Längen, denn dem äußeren formalen Gewand entspricht sein innerer Gehalt nur wenig. Es ist noch zuviel gearbeitet, zu wenig erlebt. Ein Orchestereffekt sei noch besonders hervorgehoben, da er auf Wagners spätere Tonsprache hinweist: der von Klarinetten und Fagotten piano gebrachte As-Moll-Dreiklang in unmittelbarem Anschluß an den Dominant-Septakkord in C-Dur des ganzen Orchesters.

OUVERTÜRE POLONIA (1832 entworfen, ausgeführt erst 1836. Erschien 1907 bei Breitkopf & Härtel).

Die Polonia verdankte ihre Entstehung der lebhaften Anteilnahme, die Wagner gleich jedem radikal oder liberal empfindenden jungen Deutschen jener Zeit der polnischen Revolution von 1831 entgegenbrachte. Polnische Emigranten, die nach der Niederwerfung des Aufstandes durch die Russen Leipzig passierten, erfüllten ihn mit tiefstem Mitleid für ihr trauriges Geschick. Zur Aufführung gelangte die Ouverture damals nicht. Das Manuskript kam Wagner in Paris, wo er es dem Orchesterdirigenten Duvinage eingereicht hatte, abhanden, und erst nach 40 Jahren konnte er seiner wieder habhaft werden. Zur Feier von Frau Wagners Geburtstag erlebte das Werk Weihnachten 1881 in einem Privatkonzert zu Palermo seine um ein halbes Jahrhundert verspätete Uraufführung. Das düstere Vorspiel (C-Moll) wird zweimal durch polnische Weisen unterbrochen (Mazurka und Nationallied). Das Nationallied dient zugleich als Hauptthema des folgenden Allegro molto. Die beiden Melodien werden später in einem lärmenden Presto kombiniert.

GLOCKENTÖNE. Lied nach einem Gedicht Theodor Apels. Pravonin 1832. (Verschollen.)

Hierüber schreibt Wagner in der Autobiographie: „Meine erste Gesangs-

komposition, welche von wirklicher Empfindung eingegeben war." [Liebesschwärmerei für Jenny Pachta.] „Ihrem allgemeinen Charakter nach war sie wohl aus den Eindrücken der Beethovenschen Gesangeskompositionen, namentlich seines „Liederkreises" hervorgegangen; dennoch erinnere ich mich ihrer als einer mir eigen angehörenden Arbeit von zarter schwärmerischer Empfindung, welche besonders durch die träumerische Begleitung zu sprechendem Ausdruck kam."

DIE HOCHZEIT. Ein Opernfragment. Als Partitur veröffentlicht 1913 bei Breitkopf & Härtel.

Der Text entstand im Herbst 1832 während Wagners Aufenthalt in Prag. Als Quelle für das selbstgedichtete Textbuch gibt Wagner Büschings Werk über das Ritterwesen an, nach dessen Lektüre ihm eine tragische Episode lange nicht aus dem Sinn schwinden wollte, die er anfangs zu einer Novelle zu verarbeiten gedachte. Den unmittelbaren Anlaß zu dem Werk gab jedoch ein persönliches Erlebnis: seine an Eifersuchtsqualen reiche Liebelei mit den Schwestern Pachta in Pravonin. Nach der grotesken Art seines Lieblingsschriftstellers E. T. A. Hoffmann vermengte der junge Wagner eigene Seelenstürme mit dem ihm noch vorschwebenden Ritterstück zu einem düstern Schauerdrama. Die Komposition wurde sofort begonnen und die beiden ersten Szenen am 5. Dezember 1832 (in Partitur am 1. März 1833) beendet. Da der Text Wagners Schwester Rosalie, deren Urteil als Schauspielerin er in dramatischen Dingen großes Gewicht beilegte, sehr mißfiel, vernichtete er ihn und gab die Arbeit auf. Das Manuskript der vollendeten Szenen schenkte er dem Würzburger Musikverein, der sie wahrscheinlich unter Wagners Leitung einmal in Würzburg gesungen hat. [Näheres hierzu bringt die genaue musikalische Analyse des Fragments von E. Istel in der Zeitschrift „Die Musik" IX, 12. Den Text findet man vollständig in dem vom Verfasser herausgegebenen Band „Der junge Wagner", Berlin 1910, bei Schuster & Lœffler.]

Die beiden Herrscher Hadmar, auf dessen Burg die Handlung spielt, und Morar sind „nach langem Kampf, nach blut'gem Streit" ausgesöhnt. Die Vermählung von Hadmars Tochter Ada mit einem treuen Verbündeten, Arindal, soll zugleich eine Friedensfeier sein. An Stelle des schon betagten Morar ist hierzu dessen Sohn Cadolt mit Gefolge auf Hadmars Burg eingetroffen. Cadolt verliebt sich nun in die Braut Arindals und sein „düstrer Blick ist magnetisch auf Ada geheftet und fesselt so den ihrigen, der über die bunte Menge schweifend unter plötzlichem Erschauern an der Gestalt des ihr noch Unbekannten haften bleibt". Eine Nebenhandlung ist noch in der heimlichen Liebe Loras (einer Schwester

oder Vertrauten Adas) zu Arindal angedeutet. So viel können wir aus den erhaltenen Szenen erkennen. Über den Fortgang der Handlung berichtet Wagner: „Ein wahnsinnig Liebender (Cadolt) ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes (Arindal), worin diese (Ada) der Ankunft des Bräutigams harrt; die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo der Zerschmetterte von seinen Genossen aufgefunden wird. Diese schreien nach Rache, das furchtbar gestörte Hochzeitsfest droht zur Mordnacht zu werden. Den Beschwörungen Hadmars gelingt es, das Unheil abzuwenden; Boten werden an die Familie des rätselhaft Verunglückten ausgesandt, die Leiche selbst soll zur Sühne des unbegreiflichen Vorganges mit höchster Feierlichkeit unter dem Beileid des ganzen Geschlechts begangen und hierbei durch Gottesurteil ergründet werden, ob irgendein Glied der Familie die Schuld des Verrates treffe; während der Vorbereitungen zu dieser Leichenfeier zeigen sich an der Braut Spuren eines schnell sich steigernden Wahnsinnes; sie flieht ihren Bräutigam und verschließt sich unnahbar in ihr Turmgemach. Nur zur Totenfeier stellt sie sich ein, bleich und schweigend an der Spitze ihrer Jungfrauen, dem Seelenamte beizuwohnen, dessen düstrer Ernst durch die Kunde vom Heranzug feindlicher Scharen und endlich vom Waffensturm der herandrängenden Verwandten des Erschlagenen unterbrochen wird. Als die Rächer des vermeintlichen Verrats endlich in die Kapelle dringen und den Mörder des Freundes aufrufen, deutet der entsetzte Burgherr auf die entseelte Tochter, die dem Bräutigam abgewandt, am Sarge des Erschlagenen hingesunken ist." — Ungemein schwungvoll setzt das Orchester ein, um bald in den vierstimmigen Männerchor (Preis des Friedens) überzuleiten. Hier ist die feine Charakterisierungskunst in der Gegenüberstellung der kriegerischen Momente mit den Klängen des Friedens bewundernswert. Ein lieblicher Frauenchor begrüßt die Fremden und vereint sich dann mit dem Männerchor zu einem siebenstimmigen Ensemble. Zum Schluß ertönt eine Trompetenfanfare, die bereits vorher auffallen mußte, die sich jetzt aber völlig zu dem später aus „Rheingold" bekannt gewordenen „Rheingoldmotiv" entwickelt hat! In dem folgenden Dialog Cadolts mit seinem Begleiter ist die düstere Stimmung des unglücklich Liebenden durch ein markantes Baßmotiv charakterisiert. Dasselbe ertönt u. a. wieder, als nach der jubelnden Begrüßung des Brautpaares durch den Chor Cadolts Blick auf Ada sich heftet. Man kann es wohl nicht mit Unrecht als das erste Wagnersche Leitmotiv bezeichnen. Ein klangvolles Septett schließt die Szene ab.

Wir können schon aus diesem kurzen Opernfragment, das ich für interessanter und bedeutender als Wagners nächsten dramatischen Versuch: Die Feen halte, erkennen, daß Wagners Stärke bereits damals die drama-

tischen Momente waren. An solchen findet sich jetzt schon Eigenes und Neues, während die lyrisch-melodiösen Stellen noch ganz in althergebrachten Geleisen sich bewegen. Es ist jedenfalls tief zu bedauern, daß dieser erste dramatische Versuch Fragment geblieben ist.

WANDERJAHRE 1833—1842

ALLEGRO ZU DER ARIE DES AUBRY IN DER OPER „DER VAMPYR" VON HEINRICH MARSCHNER (23. September 1833. Unveröffentlicht. Text abgedruckt in „Der junge Wagner").

Für seinen Bruder Albert, der am Würzburger Theater den Aubry in Marschners Oper sang, komponierte Wagner an Stelle des wenig effektvollen Schlusses der großen Arie ein feuriges Allegro von 142 Takten, zu dem er auch den Text selbst gedichtet. In dieser neuen Gestalt wurde die Arie stets in Würzburg mit großem Erfolg zum Vortrag gebracht.

DIE FEEN. Romantische Oper in drei Akten.

(Der I. Akt war am 6. August, der II. am 1. Dezember 1833, der III. am Neujahrstag, die Ouvertüre am 6. Januar 1834 beendet. Die Uraufführung fand erst nach Wagners Tod am 29. Juni 1888 am Hoftheater zu München statt, wo das Werk zeitweise noch gegeben wird. Der Klavierauszug erschien bei K. F. Heckel (Mannheim), die Partitur 1913 bei Breitkopf & Härtel im Druck; der Text findet sich in „Der junge Wagner".)

Den Text entnahm Wagner dem Gozzischen Märchen „La donna serpente", auf das er durch die Lektüre E. T. A. Hoffmanns aufmerksam geworden war. Eine Fee (Ada) liebt einen Sterblichen (Arindal) und will ihm zuliebe der Unsterblichkeit entsagen. Dies wird ihr aber nur gestattet, wenn ihr irdischer Geliebter harte Prüfungen siegreich besteht. Zunächst ist es ihm verboten, sie zu fragen, wer sie sei; dann darf er sich durch nichts dazu hinreißen lassen, Ada, mag sie sich in erzwungener Verstellung auch noch so grausam und falsch erweisen, zu verfluchen. Arindal besteht die Probe nicht. Sie werden getrennt und Ada in Stein verwandelt. Mit Hilfe eines Zauberers gelingt es aber Arindal, gefährliche Kämpfe zu bestehen und die Geliebte durch Gesang zu entzaubern. Als Lohn wird auch ihm Unsterblichkeit verliehen und er mit Ada vereint in die Feenwelt aufgenommen.

Die Ausführung des Textes ist wenig geschickt. Alles wirkt matt und farblos, ja zuweilen kindlich. Von dem großen Dramatiker ist kaum etwas

zu spüren. Das einzig Auffallende ist ein guter Blick für Massenwirkungen und belebte Bühnenbilder. Die einzelnen Gestalten dagegen bleiben nur charakterlose Schatten. Interessanter als der in der Ausführung verfehlte Text ist das, was Wagner damit geben wollte: die Vertiefung des Gozzischen Stoffes. Das Erlösungsproblem tritt hier bereits hervor, und zwar — und das ist das bedeutungsvolle — nicht wie bei Gozzi als bloße äußere Erlösung des Weibes aus der Verzauberung, sondern als Motiv der inneren Entwicklung. Nur ist das Können des Dichters weit hinter dem Wollen zurückgeblieben.

Die Musik ist durchweg in Vorbildern befangen, namentlich Weber und Marschner lugen überall herein, die Melodik reichlich trivial, und nur die großen Ensemblesätze zeigen bemerkenswerte Eigenheiten. Anklänge an die Feen finden sich wiederholt in Wagners späteren Werken. So stimmt z. B. die sechzehntel Violinfigur in der E-Dur-Einleitung der Ouvertüre fast notengetreu mit dem Chor der Friedensboten (Rienzi) überein. Auch der Marsch aus Tannhäuser hat hier Vorläufer. Das Hauptthema der Feenouvertüre läßt sich durch alle dazwischenliegenden Kompositionen Wagners sogar bis zum Lohengrin in steter Fortentwicklung vom Kulissenhaft-Trivialen zum Künstlerisch-Edlen verfolgen. An den zeitgenössischen Werken Webers und Marschners gemessen, können die Feen nicht bestehen, und die Ablehnung, die Wagner damals von verschiedenen Theatern zuteil wurde, ist durchaus begreiflich. Interesse kann dieses Frühwerk eigentlich nur als Dokument für Wagners Entwicklungsgang beanspruchen.

DIE DEUTSCHE OPER. Aufsatz. (Anonym erschienen in der Zeitung für die elegante Welt in Nr. 111 vom 10. Juni 1834; wieder abgedruckt in „Der junge Wagner.“)

Die „Gelehrtheit“ der Deutschen, die sich auch auf das musikalische Gebiet erstreckt, trägt die Schuld, daß wir keine deutsche Oper besitzen. Den wirklich gelehrten Meistern Bach, Beethoven sind jetzt solche gefolgt, die nur gelehrt scheinen. Die deutschen Komponisten sollen sich an den Italienern und Franzosen ein Beispiel nehmen und das „wahre, warme Leben packen“. Nur der wird aber Meister sein, der „weder italienisch, französisch — noch aber auch deutsch schreibt!“

SYMPHONIE IN E-DUR. Fragment. (Lauchstädt, 4. August 1834. Unveröffentlicht. [Näheres hierzu siehe Tappert: Musikal. Wochenblatt 1886 Nr. 40/41, und Obrist: Allg. Musikzeitung 1905 Nr. 20.])

Der vollständig ausgeführte Allegrosatz steht durchweg auf dem Boden der Tradition. Beethovens VII. und VIII. Symphonie dienten wacker als Geburtshelfer. Ein flottes E-Dur-Thema nach Weberscher Art führt über zu dem melodiösen H-Dur-Thema. Nachdem die beiden Themen im Durch-

führungssatz kontrapunktisch verarbeitet und variiert sind, folgt als Abschluß der Wiederholungssatz. Von dem Adagio sind nur 29 Takte entworfen, deren Thema unbedeutend ist. Die Vollendung der Symphonie wurde aufgegeben. da Wagner immer zwingender die Unmöglichkeit erkannte, nach Beethoven auf dem Gebiet der Symphonie noch etwas Neues, Beachtenswertes zu leisten.

PASTICCIO. Aufsatz, unter dem Pseudonym Canto Spianato. (Erschienen in der Neuen Zeitschrift für Musik Nr. 63/64 vom 6./10. November 1834; wieder abgedruckt in „Der junge Wagner".)

Den Deutschen fehlt vor allem Gesangskunst, wie Weber das schon deutlich ausgesprochen hat. Die Gesangkomponisten schreiben nicht stimmgemäß;. die Instrumente sind statt einer Ehrengarde jetzt zu Schergen des Sängers geworden. Wir müssen den guten italienischen Kantabilitätsstil ablernen. Dabei darf aber keine einseitige Richtung als alleinseligmachend hingestellt werden. Der wahre Wert der dramatischen Kunst liegt nicht in besonderen Stoffen und Gesichtspunkten, sondern darin, das innere Wesen alles menschlichen Handelns darzustellen. Greift zur Leidenschaft! Nur für das Menschliche fühlt der Mensch Teilnahme. Zu einer Oper gehört nur ein Ding — Poesie! Worte und Töne sind nur ihr Ausdruck.

Für die Kenntnis der Entwicklung von Wagners Kunstanschauungen ist dieser Aufsatz von größter Bedeutung. Es lassen sich hier schon zahlreiche Fäden aufweisen, die zu seinen späteren Schriften, namentlich Oper und Drama hinführen.

BEIM ANTRITT DES NEUEN JAHRES. Kantate auf einen Text von W. Schmale. (Neujahr 1835. Unveröffentlicht.)

Eine Gelegenheitskomposition, bestehend aus einer Ouvertüre in C-Moll und zwei Chorsätzen, deren einem das Andante seiner C-Dur-Symphonie wieder als Thema unterstellt ist. Zu Wagners 60. Geburtstag dichtete Peter Cornelius zu dieser Jugendkomposition ein Festspiel: „Künstlerweihe", das, unterstützt durch lebende Bilder, dem Wagnerschen Genius huldigt.

CHRISTOPH COLUMBUS. Ouvertüre für großes Orchester (Magdeburg, Anfang 1835. Erschien 1907 bei Breitkopf & Härtel).

Angeregt wurde Wagner zu dieser Schöpfung durch die Magdeburger Aufführung eines Schauspiels „Christoph Columbus", das seinen Freund Theodor Apel zum Verfasser hatte. Die erste auswärtige Aufführung der Ouvertüre fand unter Pohlenz' Leitung in einem der letzten Leipziger Gewandhauskonzerte des Jahres 1835 statt. Bekannt ist ferner noch eine Wiedergabe unter des Komponisten eigener Direktion am 19. März 1838 zu Riga und eine in Paris im Jahre 1841. Dann blieb das Manuskript, das Wagner in der Hoff-

nung, es dort angenommen zu sehen, nach London geschickt hatte, da er, als es ihm zurückgesandt wurde, das Porto nicht bezahlen konnte, verschollen, bis es 1904 durch einen Zufall wieder ans Licht gezogen wurde.

Die Ouvertüre, wohl die bedeutendste der Jugendouvertüren, kann man ihrer ganzen Anlage wie des behandelten Sujets wegen als Vorläuferin des Vorspiels zum Fliegenden Holländer ansprechen. Wagner hat das Columbusthema symbolisch vertieft, in das allgemein Menschliche gehoben. In düsterem Moll beginnt das Stück, eine unruhig aufsteigende Figur löst sich los: sehnsüchtig strebt der Mensch nach etwas Neuem, Großem. Da dringt plötzlich in seine Resignation wie aus der Ferne eine Verheißung an sein Ohr (pp. in strahlendem D-Dur unter dem Vibrato der Violinen). Er faßt frischen Mut, sein bisher unbestimmtes Streben steigert sich zu kühnem, bewußtem Wollen (Posaunen ff. im Baß). Immer aufs neue stürmt er an und die Verheißung stählt ihm, sooft er verzweifelnd ablassen will, die Kraft. Näher und näher kommt er dem Ziel (die aufsteigenden Akkorde enden jedesmal einen Ton höher); endlich ist es erreicht, in wildem Jubel (Presto) endet das Stück.

Außer dieser Ouvertüre hatte Wagner zu Apels Drama noch einen „Chor der Mauren" und ein kurzes Orchesterstück zum Schluß des Werkes komponiert. Diese Stücke blieben unveröffentlicht.

DER FREISCHÜTZ. Am 3. November. Magdeburgische Zeitung vom 6. November 1835.

Am 3. November gastierte Madame Pollert in Magdeburg auf Engagement als Agathe im Freischütz, Wagner, der die Aufführung leitete, war von der Künstlerin begeistert und ärgerte sich, daß die Kritik, die gar oft Mittelmäßiges pries, sich jetzt so lau zeigte. Er griff daher selbst zur Feder und sandte der Magdeburger Zeitung eine mit „—r" bezeichnete humoristische Betrachtung über den Freischützabend ein, worin er der Sängerin eifrig Lob spendete und die Kritik ermahnte, wahrhaftes Verdienst gebührend anzuerkennen.

DAS LIEBESVERBOT oder: DIE NOVIZE VON PALERMO. Große komische Oper in 2 Akten.

Gedichtet ist das Werk bereits 1834, die Komposition wurde jedoch erst Anfang März 1836 in Magdeburg beendet. Die Uraufführung — und bis heutigentags die einzige — fand unter Wagners Leitung am 29. März 1836 im Magdeburger Theater statt und erlebte durch die Ungunst der Verhältnisse einen Mißerfolg. (Vergleiche Wagners Bericht: „Das Liebesverbot. Über eine erste Opernaufführung." Ges. Schr. I.) Wagner bezeichnete später von der Höhe seines Schaffens herab das „Liebesverbot" als „Jugendsünde"; man hat sich lang hinter diesem Ausspruch verschanzt und das Werk der Öffentlichkeit vor-

enthalten, was um so mehr zu bedauern war, da gerade das Liebesverbot für die Entwicklung des Musikdramatikers Wagner von größter Bedeutung ist. Endlich, 1913, erschien das Werk bei Breitkopf & Härtel. Die Originalpartitur befindet sich als Eigentum der bayrischen Krone im Nationalmuseum zu München.

Der Text ist in Anlehnung an Shakespeares „Maß für Maß" entstanden, Doch hat Wagner an seinem Vorbild einschneidende Änderungen vorgenommen, mit bewundernswertem Geschick die weitläufige fünfaktige Handlung in zwei Akte zusammengedrängt und gemäß den Forderungen der Opernbühne die Zahl der handelnden Personen auf die Hälfte reduziert. Aus der Tatsache, daß Wagner die Hauptperson des Shakespearschen Stückes ganz außer acht gelassen und trotzdem alle Fäden der Handlung aufgenommen, ja diese stellenweise noch wirkungsvoller gestaltet hat, offenbart sich das ungewöhnliche dramatische Talent des jugendlichen Autors. Ganz im Strudel der damals herrschenden jungdeutschen Richtung verzichtete er auf die ernste Seite des Shakespearschen Sujets, das ausgleichende „Maß für Maß", und gestaltete es zu einer Verherrlichung der freien Sinnlichkeit; es kam ihm hauptsächlich darauf an, das Sündhafte der Heuchelei und das Unnatürliche der grausamen Sittenrichterei aufzudecken. Die nebenhergehende antinationale Tendenz: die Verspottung des schwerfälligen Deutschen durch die heißblütigen Südländer ist eine Konzession an Wagners damalige „Jungdeutschland"-Stimmung.

In Abwesenheit des Fürsten wird Friedrich zum Statthalter eingesetzt und versucht streng den sittenlosen Zustand in der Hauptstadt zu bessern. An Claudio, dessen Geliebte durch ihn Mutter geworden ist, soll als erstem ein Exempel statuiert werden. Er ist nach einem alten Gesetz dem Tod verfallen. Seine Schwester Isabella sucht bei dem strengen Richter Gnade zu erlangen. Den ergreifenden Bitten der Schönen gegenüber erweicht Friedrichs Herz, eine heiße Leidenschaft zu ihr steigt in ihm auf, und falls sie ihm Liebe gewährt, soll Claudio begnadigt sein. Empört durch diesen Antrag greift Isabella zur List, um den Heuchler zu entlarven. Seine frühere, von ihm schmählich verlassene Geliebte Marianne soll bei dem von Isabella zugesagten Stelldichein, zu dem Friedrich maskiert an einen der von ihm selbst untersagten Belustigungsorte kommen muß, ihre Stelle einnehmen. Ein verwegener junger Mann, Lucio, der sich in Isabella verliebt und den sie, um ihren Plan gelingen zu lassen, auf Friedrich eifersüchtig gemacht hat, reizt das Volk auf, Masken anzulegen und das Eisen bereit zu halten. Friedrich wird entlarvt und vom Volk verhöhnt. Finster verlangt er, nach seinem eigenen Gesetz gerichtet zu werden. Doch das Volk erklärt das Gesetz für aufgehoben und befreit die Gefangenen, vor allem Claudio. Isabella und Lucio werden ein Paar, ebenso Friedrich und Marianne. Inzwischen ist der König unerwartet zurückgekehrt

und man beschließt, ihm in voller Maskenprozession, die Friedrich anführen muß, entgegenzugehen. Jubelnd begrüßt ihn das Volk, denn „ihn freuen bunte Feste mehr, als alle traurigen Gesetze". Der scharfe Gegensatz zwischen heiterster Sinnenlust und Puritanismus wurde Wagner zum dramatischen Kernpunkte des Stückes. Hierauf basiert auch die musikalische Ausführung. Dem frivolen, ausgelassenen Karnevalslied tritt unvermittelt das düstere, starre Motiv des Liebesverbots gegenüber. Diese beiden Themen ziehen sich als Leitmotive durch die ganze Oper, und auch die Ouvertüre ist auf ihnen aufgebaut. Diese ist (analog der Tannhäuserouvertüre) gewissermaßen ein abgeschlossenes Drama für sich, das uns in knappen Zügen bereits den Inhalt der Oper eröffnet. Das Karnevalslied gerät in Konflikt mit dem Liebesverbotmotiv, und zwar wird dieser Konflikt hervorgerufen durch ein drittes Thema, das wir später als das Liebesmotiv Friedrichs erkennen. Aus dem Kampf der Themen geht schließlich das Karnevalslied siegreich hervor, und eine Bläserfanfare, die im Verlauf der Oper die Ankunft des Königs anzeigt, deutet auf die erlösende Rückkehr des Fürsten hin. Wir haben hier bereits ein sehr bedeutungsvolles Sichankünden des späteren Wagner. Wirkt namentlich in der Melodik auch vieles noch konventionell, ja banal — „französische und italienische Anklänge zu vermeiden, gab ich mir nicht die geringste Mühe", sagt Wagner selbst — so tritt uns dafür an anderen Stellen wieder wirklich Bedeutendes entgegen (z. B. der große Monolog Friedrichs), echt Wagnersche Züge, wie die systematische Verwendung des Leitmotivs, die in den Feen nur schwach angedeutet war, ja selbst im späteren Rienzi nicht mehr so zielbewußt durchgeführt wird. Überall pulsiert Leben und echte Leidenschaft, die wir in den matten, nicht einem inneren Erlebnis entsprungenen Feen vermißten. In dem Entwicklungsgang des Musikdramatikers Wagner bildet das „Liebesverbot" einen sehr beachtenswerten Markstein.

AUS MAGDEBURG. DIE VERSCHWÖRUNGEN — DIE OPER. Anonymer Aufsatz (für die Neue Zeitschrift für Musik vom 19. April 1836, abgedruckt in Nr. 36 vom 3. Mai 1836, wieder abgedruckt in „Der junge Wagner").

Wagner macht sich mit einem gewissen Galgenhumor über die Teilnahmlosigkeit und das Kunstverständnis des Magdeburger Publikums lustig, berichtet über die Tätigkeit der Oper und die Aufführung seines Liebesverbots und erteilt sich selbst eine lobende Zensur.

BERLINER KUNSTCHRONIK VON WILLIAM DRACH. (Herbst 1836. Verschollen.)

Dieser Bericht aus Berlin war gleichfalls für die Neue Zeitschrift für Musik bestimmt, wurde aber nicht veröffentlicht, da er heftige Angriffe gegen den

damals allmächtigen Berliner Kritiker Rellstab enthielt, und ging dann verloren.

DIE HOHE BRAUT. Operntext nach Heinrich Königs gleichnamigem Roman. (Königsberg 1837. Enthalten in „Der junge Wagner".)

Nach einem ihm zufällig zu Gesicht gekommenen Roman von H. König, „Die hohe Braut", entwarf Wagner eine Operntextskizze und übersandte sie an Scribe nach Paris, mit der Bitte, daraus unter seinem Namen ein Textbuch herzustellen und ihm die Komposition übertragen zu lassen. Der Versuch, auf diese Weise in Paris Fuß zu fassen, verlief erfolglos. Der Entwurf blieb liegen. Als während der Rienzi-Proben in Dresden im Jahre 1842 der dortige Kapellmeister und Wagners späterer Kollege Reißiger über den Mangel eines guten Librettos klagte, bot ihm Wagner die „Hohe Braut" an und führte die Skizze in Versen aus. Doch Reißiger trug Bedenken, den Text seines Rivalen zu vertonen, und lehnte ab. Erst fünf Jahre später griff Wagners Jugendfreund Johann Kittl nach dem Werk, und bereits am 19. Februar 1848 erlebte die Oper, jetzt unter dem Titel: Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza in Prag ihre erfolgreiche Uraufführung. Im Jahre 1865 soll, wie Peter Cornelius mitteilt, sogar Hans von Bülow mit dem Gedanken umgegangen sein, den Text noch einmal zu vertonen.

Läßt die Ausführung des Textbuches auch zuweilen zu wünschen übrig, so kann man sich doch nicht genug wundern, wie meisterlich es Wagner gelungen ist, den weitschweifigen, undramatischen Roman zu einem äußerst packenden Drama von gedrängter Kürze zusammenzufassen. Das die Wirkung abschwächende Finale der Oper nach der Katastrophe auf dem Kirchgang (Giuseppe ermordet den seiner Geliebten Bianca aufgezwungenen Bräutigam, ohne diese jedoch retten zu können, da sie in der Verzweiflung Gift genommen hat) ist nicht von Wagner, sondern gegen seinen ausdrücklichen Rat von Kittl selbst hinzugefügt, um zum Abschluß eine musikalische Ensembleszene anbringen zu können, allerdings auf Kosten der dramatischen Wirkung.

DER DRAMATISCHE GESANG. Aufsatz. (Königsberg 1837; wieder abgedruckt in „Der junge Wagner".)

Wagner konstatiert die Tatsache der geringen Gesangsbildung der deutschen Sänger und fordert dringend ein eifriges Studium, das der Affekt keineswegs ersetzen könne. Für die Richtigkeit seiner Behauptungen führt er den Werdegang der Schröder-Devrient an. Die in diesem Aufsatz gerügten Schäden werden in Wagners späterer Schrift „Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule" eingehend beleuchtet und dazu Reformvorschläge gemacht.

NORMA VON BELLINI. Aufsatz (zum 8. März 1837, Königsberg. Verschollen).

Eine Würdigung des Bellinischen Werkes zur ersten Aufführung in Königsberg unter Wagners Leitung.

FRAGMENTE ZU EINER SCHAUSPIELMUSIK. (Königsberg 1837. Verschollen.)

Gelegenheitskomposition als Begleitmusik zu einem Schauspiel, bestehend aus Marsch und gemischtem Chor.

RULE BRITANIA. Ouvertüre für großes Orchester. (Königsberg, 15. März 1837. Erschien 1907 bei Breitkopf & Härtel.)

Wagner führte diese sehr effektreiche, blechgepanzerte und lärmende Ouvertüre, deren Gehalt lediglich aus einer Verarbeitung des englischen Nationalliedes besteht, selbst im Königsberger Schauspielhause in einem Orchesterkonzert, dessen Leiter er war, auf. In den Wirren der Pariser Zeit ging auch dieses Manuskript verloren, um erst 1904 in London wieder aufzutauchen.

ROMANZE IN G-DUR, „Sanfte Wehmut will sich regen ..." (Riga, 31. August 1837. Verschollen.)

Gelegenheitskomposition auf einen Text seines Theaterdirektors von Holtei zur Eröffnungsvorstellung in Riga. Die Romanze wurde als Einlage von dem Sergeanten Max gesungen in dem Singspiel von K. Blum: „Mary, Max und Michel".

BASS-ARIE. (Riga 1837. Verschollen.)

Für den Bassisten des Rigaer Theaters komponierte Wagner zur Oper „Schweizerfamilie" eine gebetartige Einlage, die, wie die Autobiographie meldet, „nicht nur dem Publikum, sondern auch ihm selbst wirklich gefiel und bereits von der großen Umwandlung Zeugnis ablegte, die sich immer mehr in seiner musikalischen Entwicklung kundgab".

VOLKSLIED. Ein Festgesang auf Kaiser Nikolaus. (Riga, 21. November 1837. Verschollen.)

Nach Worten Harald von Brackels bei Gelegenheit der Thronbesteigung Kaiser Nikolaus' komponiert und auch später wiederholt bei festlichen Anlässen zum Vortrag gebracht.

BELLINI. EIN WORT ZU SEINER ZEIT. Aufsatz (für den „Rigaer Zuschauer" vom 7./19. Dezember 1837; wieder abgedruckt in „Der junge Wagner").

Aufs neue betont hier Wagner, diesmal an dem Beispiel Bellini, die Bedeutung der italienischen Gesangsmelodie und ruft den deutschen Opernkomponisten zu: „Gesang, Gesang und abermals Gesang, ihr Deutschen!"

Das übertriebene Lob, das hier Bellini gezollt wird, erklärt sich leicht aus dem lokalen Zweck dieses Aufsatzes: das Rigaer Publikum zum Besuch der Normaaufführung, die zu Wagners Benefiz stattfand, zu veranlassen.

DER TANNENBAUM. Lied nach einer Ballade von Scheuerlin. (Riga 1838. Erschienen bei Ad. Fürstner, Berlin.)

Das Lied, eine etwas sentimentale Gelegenheitskomposition, wurde ursprünglich für die Zeitschrift „Europa" aufgezeichnet, um „ein paar Stück lumpiges Geld" zu gewinnen. Wagner schreibt selbst: „So wenig ich gerade die Tannenbaum-Melancholie liebe, so kann man sich ihrer in Livland nicht ganz erwehren; ich habe das Gedicht in livländischer Tonart komponiert (Es-Moll). Urteilen Sie nach dieser Komposition ja nicht auf meine Art, Opern zu komponieren. Die ist, Gott sei Lob, weniger livländisch!" Auffallend ist die eigenartige Begleitung, die in den Takten „Der Knabe schaukelt im Nachen" Ähnlichkeit mit der späteren Rheingoldstelle „von Weibes Wonne und Wert" aufweist.

MÄNNERLIST GRÖSSER ALS FRAUENLIST oder DIE GLÜCKLICHE BÄRENFAMILIE. Komische Oper in 2 Akten. (Riga 1838. Text 1912 veröffentlicht im Nachtragband XI der Ges. Schr.)

Bereits in Königsberg hatte sich Wagner aus einer Erzählung aus 1001 Nacht den Text zu einer leichten komischen Oper „gedichtet". — Die Devise: „Männerlist größer als Frauenlist" auf dem Ladenschild eines jungen Goldschmieds reizt eine schöne Frau, dem Verwegenen für diese Anmaßung eine Lektion zu erteilen. Nachdem sie ihn durch ihre Schönheit rasch entflammt, bindet sie ihm ein Märchen auf: ihr Vater, der sie sorgfältig verwahrt halte, schildere, wohl um die Aussteuer zu sparen, jedem Bewerber seine Tochter als ein Ungeheuer an Häßlichkeit. Der Liebestrunkene hält nun bei dem sonderbaren alten Freiherrn um die Hand seiner Schönen an und unterzeichnet trotz aller Warnungen des Alten den Ehekontrakt. Als ihm dann die Braut, ein in der Tat unglaubliches Scheusal, zugeführt wird, erkennt er, leider zu spät, daß seine Schöne ihn überlistet hat. Um sich an ihrem Triumph zu weiden, naht sie sich dem Verzweifelten und, gerührt durch seine Liebe, verspricht sie ihm Rettung, wenn er das verhängnisvolle Ladenschild beseitige. Schon will der Goldschmied sich besiegt geben, als er durch eine Erscheinung auf der Straße davon abgehalten wird (die etwas gewaltsame Lösung ist Wagners eigene Erfindung): in einem vorüberkommenden Bärenführer erkennt er seinen durch wunderbare Schicksale von ihm getrennten Vater. Eine plötzliche Eingebung läßt ihn in dieser Fügung des Himmels einen Weg zu seiner Rettung erkennen. Er bestellt, ohne sich zu verraten, den Bärenführer für den Abend

in den Garten des Freiherrn zum Verlobungsfest. Hier gibt er sich dann zum Entsetzen der adeligen Gesellschaft als Sohn des Bärenführers zu erkennen, und das Staunen und die Entrüstung wird noch größer, als der Tanzbär selbst dem Bräutigam um den Hals fällt, denn dieser ist sein leiblicher Bruder. Die Entdeckung seiner niedrigen Herkunft löst sogleich den Ehekontrakt, und die sich nun durch Männerlist besiegt erklärende Schöne entschädigt dafür den wieder Befreiten mit ihrer Hand.

In Riga begann Wagner wirklich diesen in unmöglichen Versen abgefaßten schalen Possentext in Musik zu setzen. Doch bald ekelte es ihn an, „Musik à la Adam" zu machen und für irgendeine „Schmiere" ein Werk zu vollenden. Er ließ die Arbeit liegen und wandte sich dem Rienzi zu, den er für Paris bestimmte.

RIENZI, der Letzte der Tribunen. Große tragische Oper in 5 Akten.

Bulwers Roman Rienzi, den Wagner im Sommer 1837 in Dresden zu Gesicht bekam, fesselte ihn ungewöhnlich. „Dieser Rienzi mit seinem großen Gedanken im Kopf und im Herzen unter einer Umgebung der Roheit und Gemeinheit machte mir zwar alle Nerven vor sympathischer Liebesregung erzittern; dennoch entsprang mein Plan zu einem Kunstwerke erst aus dem Innewerden eines rein lyrischen Elementes in der Atmosphäre des Helden. Die Friedensboten, der kirchliche Auferstehungsruf, die Schlachthymnen — das war es, was mich zu einer Oper: Rienzi bestimmte." Ausgeführt wurde der Text allerdings erst im Juli 1838 in Mitau. Die Komposition begann sofort. Der erste Akt ward am 6. Februar 1839 in Riga beendet, der zweite am 12. September 1839 in Boulogne sur-mer, der dritte bis fünfte nach längerer Pause in Paris im Sommer und Herbst 1840. Als letztes die Ouvertüre am 23. Oktober 1840. Die Uraufführung des Werkes fand in Dresden am 20. Oktober 1842 mit Tichatschek in der Titelrolle enthusiastischen Beifall.

Mit Rienzi schritt Wagner auf der mit dem Liebesverbot betretenen Bahn weiter. Beide Werke sind aus den Strömungen und Ideen ihrer Zeit heraus geboren. Und doch welch gewaltiger Unterschied zwischen ihnen! Die gärende Jugendlust, die überschäumende Sinnenfreude, das Unreife hat sich geklärt und künstlerischer Ernst ist an Stelle des jugendlichen Leichtsinns getreten. Der ungezügelten Freiheit des Liebesverbotes steht hier das streng herrschende Gesetz gegenüber. Die Revolution ohne Ziel und Zweck, die im Liebesverbot noch kühn triumphierte, ist hier verdrängt durch eine humane Reformation auf gesetzlichem Boden — Rienzi ist politischer Idealist. Mit Hilfe des wachgerüttelten Pöbels gelingt es ihm, die tyrannische Gewaltherrschaft der Nobili zu brechen und eine freie Republik Rom zu schaffen.

Doch fanatisch in seiner „Sendung“ befangen, einem erträumten Ideal nachjagend, ist er nicht imstande, die Wirklichkeit zu meistern. Der Pöbel, der sich wohl Feste und Erleichterungen freudig gefallen ließ, wird Opfern gegenüber rasch wankelmütig, und als gar die Kirche verräterisch den Tribunen verläßt, ist sein Sturz entschieden. Als letzter „Römer“ fällt er mit seiner Heldenschwester von der Hand derselben Menge, die ihm einst zugejauchzt. Inzwischen kehren jedoch auch die verdrängten Nobili mit verstärkter Macht zurück, und der Freiheitstraum des Volkes ist zu Ende. In Wagners Dichtung wächst Rienzi über die historische Persönlichkeit hinaus. Das rein Menschliche tritt auch hier bereits stark hervor. Es ist die Tragödie des Einzelmenschen. — Der Rienzitext ist trotz großer Mängel keineswegs nur „Operntext“ der damals üblichen Art. Die zahlreichen Effekte und äußerlichen Momente der Handlung sind mit größtem Geschick von innen heraus entwickelt, mit dem Kernpunkt verwebt. Selbst das nach Überlieferung aufgenommene Ballett des zweiten Aktes ist keines der überflüssigen Einschiebsel der alten Oper, sondern es ergibt sich zwanglos aus der Handlung selbst, ja es ist durch die Verknüpfung mit der Pantomime geradezu als Symbolisierung von Rienzis hohen Plänen ein notwendiger Bestandteil der Handlung geworden. Wie schon die Umgestaltung der Shakespeareschen Komödie beim Liebesverbot, so zeigt auch die Dramatisierung von Bulwers Roman Wagners dramatisches Talent wieder in hellstem Lichte. Mit genialem Blick ist aus der Breite der Erzählung das Charakteristische herausgegriffen, und packend steht die Heldengestalt des Tribunen vor uns. Neben ihm verblassen allerdings die übrigen Personen des Stückes. Sie bleiben fast durchweg Skizze. Die unglücklichste Gestalt ist der wankelmütig-sentimentale Egoist Adriano, der zum Überfluß noch nach alter Opernmanier für Frauenstimme komponiert ist. Diese Unnatur wirkt für unser heutiges Empfinden doppelt störend und peinlich.

Die an manchen Stellen offenkundige Vernachlässigung des Textes erklärt sich daraus, daß Wagner im Rienzi das Hauptgewicht auf die Musik legte. Dieser hatte er allerdings bereits unbewußt durch die Reichhaltigkeit der Handlung Grenzen gesteckt. Bei der Komposition folgte Wagner ganz den Grundsätzen, die er in seinen Aufsätzen (Deutsche Oper, Dramatischer Gesang) wiederholt zum Ausdruck gebracht hatte. Die italienische Oper war sein Vorbild, namentlich Spontini; daneben hat wohl Aubers Stumme von Portici den größten Einfluß geübt; weit weniger dagegen, wie häufig irrtümlich behauptet wird, Meyerbeer. Vielmehr dürfte umgekehrt Rienzi auf die späteren Meyerbeerschen Werke (Prophet) eingewirkt haben. Die in Sonatenform gehaltene Ouvertüre, die mit dem langgezogenen Ton der Freiheitstrompete beginnt, ist noch potpourriartig, aber ein sehr wirkungsvolles Musikstück. Die

wertvollsten Teile der Partitur sind die großen Ensemble- und Chorsätze, und unter diesen bedeutet das Finale des vierten Aktes den Höhepunkt. Neben den anderen z. T. recht schwergepanzerten Märschen und Hymnen fällt ein liebliches Tonstück besonders auf: der Chor der Friedensboten, der in seiner Art an den Brautchor des Lohengrin gemahnt. Rein musikalisch bewegt sich die Oper in aufsteigender Linie. Enthalten die drei ersten Akte noch manches reichlich Banale (namentlich in den Duetten), so erfüllen der vierte und vor allem der fünfte mit dem ergreifenden Gebet Rienzis und dem pompösen Finale schon höchste Anforderungen. Die einfachere Handlung und innere Tragik lassen hier den Musiker tiefer schöpfen, als es der mehr äußerliche Anfang der Oper vermochte. Es ist dies ein Zug, den wir bei Wagner von jetzt ab beobachten können: die überaus zarte Wechselwirkung zwischen Dichter und Musiker. Die Leitmotive sind im Rienzi im allgemeinen nicht so entwickelt wie im Liebesverbot, doch an den Stellen, an denen sie auftreten, kann man auch hierbei eine Fortentwicklung nachweisen. Sehr charakteristisch dafür ist das Finale der Oper. Rienzi erscheint auf einem Altan des Kapitols, um das Volk nochmals zu ermahnen. Mit dem Motiv des Treueschwurs erklingen seine vorwurfsvollen Fragen, und das Orchester antwortet stets in vollem Glanz. Nach seinem Fluch jedoch verwandelt sich das leuchtende B-Dur in ein düsteres G-Moll mit verminderten Septimenharmonien, in denen man das Wutgeheul der entarteten Menge vernimmt. Das Motiv wird also hier bereits nach Art der späteren Werke dramatisch umgestaltet. Zeigen sich somit im Rienzi auch schon mannigfache Hinweise auf Wagners reifes Schaffen, so ist es doch vergeblich, durch allerhand willkürliche Veränderungen mit aller Gewalt ein Musikdrama daraus konstruieren zu wollen. Das Werk ist als Oper geschaffen und bedeutet einen, wenn nicht den Kulminationspunkt dieser Richtung — mehr kann es und soll es nicht geben. Bedingung bleibt dabei natürlich, daß die Theater endlich mit der meist üblichen, sinnlos zusammengestrichenen Fassung aufräumen und diesem Werke Wagners so gut wie den späteren sein Recht widerfahren lassen.

DIE BEIDEN GRENADIERE. Lied für Baß oder Bariton. (Paris, Winter 1839/40. Erschienen bei B. Schott's Söhne, Mainz.)

Unwillkürlich drängt sich hier ein Vergleich mit der weit populäreren Vertonung des Heineschen Gedichtes durch Robert Schumann auf. Diese entstand aber erst 1844; Wagner steht also die Priorität zu. Die beiden Kompositionen weisen mehrfache Ähnlichkeiten auf. Vor allem ist es auffallend. daß beide in der letzten Strophe des Gedichtes die Marseillaise verwerten. Während aber Schumann diese der Singstimme selbst übertragen hat, er-

klingt sie bei Wagner in der Begleitung, gleichsam als historisch-nationaler Hintergrund, was ungleich kräftiger und künstlerischer wirkt. Der Klavierpart ist bei Wagner überhaupt charakteristischer, mehr den Gehalt des Textes widerspiegelnd, z. B. bei der Stelle: „Gewähr' mir, Bruder, eine Bitt'". Der Musikdramatiker läßt hier den Lyriker weit hinter sich.

DREI FRANZÖSISCHE ROMANZEN. (Paris 1840. Später in deutscher Übertragung erschienen bei Ad. Fürstner, Berlin.)

1. Dors, mon enfant (Schlaf ein, holdes Kind). Text von * * *
2. Mignonne (Die Rose). Text von Ronsard.
3. Attente (Die Erwartung). Text von Victor Hugo.

Während der vergeblichen Versuche, eines seiner Werke in Paris zur Aufführung zu bringen, hoffte Wagner durch die Komposition dieser drei Gesänge die Aufmerksamkeit der Pariser Salons auf sich zu lenken und dadurch ihre Unterstützung zu erlangen. Sie erfüllten aber ihren Zweck nicht. Um in größter Armut eine kleine Einnahme zu gewinnen, überließ sie Wagner der Zeitschrift Europa „weniger aus Eitelkeit", wie er schreibt, „als aus — Geldnot. Ein Schelm, wer sich besser gibt, als er ist — — mich hat man hier so zugerichtet." Während die beiden anderen recht unbedeutenden heute ziemlich in Vergessenheit geraten sind, begegnet man dem sehr dankbaren, neckisch-graziösen „Dors, mon enfant", das dem Spinnlied aus dem „Fliegenden Holländer" sehr verwandt ist, noch häufiger im Konzertsaal.

BASS-ARIE für Lablache (Paris 1840, unveröffentlicht).

Um den berühmten Sänger Lablache für sich zu gewinnen und durch ihn in Paris Fuß zu fassen, komponierte Wagner für ihn eine große Baßarie in Bellinischer Manier als Einlage in „Norma". Doch Lablache lehnte höflich ab.

LES ADIEUX DE MARIE STUART (Paris 1840).

Das Original dieser Vertonung des bekannten Bérangerschen Gedichtes ist verschollen. Die gleichfalls ganz im Stil Bellinis gehaltene Romanze, die wohl auch im Hinblick auf eine Pariser Sangesgröße abgefaßt worden war, hat sich aber in Abschrift erhalten und wurde 1913 von der Zeitschrift S. J. M. veröffentlicht.

EINE FAUSTOUVERTÜRE. (Paris, Januar 1840, umgearbeitet 1855. Erschienen bei Breitkopf & Härtel.)

Im Gegensatz zu diesen Gelegenheitskompositionen gebar die Not in Paris aber auch ein Werk, das ganz aus dem Innern quoll, dem künstlerischen Drang entsprang. Eine Faustouvertüre ist zweifellos das bis dahin reifste Werk Wagners und zeigt ihn auch als reinen Instrumentalkomponisten auf

Bergeshöhe. Den äußeren Anlaß zur Entstehung dieses Werkes bot das Anhören einer Aufführung von Beethovens IX. Symphonie in einem Conservatoirekonzert. Die IX. Symphonie bildet den Boden, aus dem das Werk entstand. Es ist keineswegs eine Ouvertüre zu Goethes Dichtung. Der Kernpunkt des ganzen Faustproblems, das unermüdliche Ringen, ist hier zum Thema geworden. Wagner selbst war damals ein gegen eine erdrückende Übermacht sich anstemmender Faust, und die eigene Not gab ihm diese ergreifenden Töne ein. Sie sind mit Herzblut geschrieben.

Wie mit einem fragenden Seufzer beginnt das Stück, der stete Kampf hat den Mut erschüttert. Wäre nicht der Tod die erhoffte Erlösung? Zu einer Antwort kann es jetzt noch nicht kommen. Auch das Leben verlangt noch seine Rechte, und die Erinnerung an schöne Stunden wird lebendig. Nach heftigem Kampf der Stimmungen tritt ein Augenblick der Erschlaffung ein — die Ruhe vor dem Sturm. Doch gerade dieses nochmalige Durchleben der Vergangenheit hat den Ekel vor dem jammervollen Dasein gesteigert, den Willen zum Ende gestärkt. Siegreich schreitet das Hauptmotiv einher, die anfangs seufzende Frage ist jetzt zur Gewißheit geworden. Die Einwände (Nebenthemen) werden unbarmherzig niedergeworfen, ja sie verbinden sich sogar mit dem Hauptthema. Sturmesgleich tobt es nun zum Gipfel — zur Katastrophe. Das Ende der Leiden ist da, und verklärt und versöhnt scheidet der vom Leben besiegte Sieger des Lebens!

LITERARISCHE TÄTIGKEIT IN PARIS: 1840—1842.

Hunger und Not schufen aus dem Musiker Wagner in Paris den Journalisten und Schriftsteller. Da die verschiedenen musikalischen Arrangements, die er für den Musikalienhändler Schlesinger gegen schlechte Bezahlung ausführte, nicht ausreichten, um den Lebensunterhalt zu bestreiten, suchte er sich durch Aufsätze und Berichte in Zeitschriften und Zeitungen weiteren Nebenverdienst zu erschließen. Die bedeutendsten Artikel (zehn) erschienen in Schlesingers Gazette musicale, für die sie ein Herr Düsberg nach Wagners deutschem Manuskript übersetzte, zwei in Lewalds Zeitschrift Europa, zwei in Schumanns Neuer Zeitschrift für Musik und 11 Berichte in der Dresdener Abendzeitung. Diese literarischen Arbeiten zerfallen von selbst in zwei Gruppen: in ästhetische Abhandlungen, die zuweilen das Gebiet der Dichtung streifen, und in feuilletonistische Berichte, die nicht selten in Satiren ausarten. Die ersteren zeigen unverkennbar den Einfluß E. T. A. Hoffmanns. Er äußert sich sowohl in stilistischen Eigentümlichkeiten, wie auch in verwandten Ideen über Musik und Drama. Auch auf Fr. Rochlitz sei hingewiesen, ohne dessen Aufsatz: „Frühlingsabend“ Wagners: „Ein glücklicher

Abend" schwerlich entstanden wäre. Für die kritischen Aufsätze dagegen diente ihm, wie er selbst zugibt, Heine als Vorbild. Als markantester Zug fällt bei all diesen Schriften die Verquickung rein persönlicher Erlebnisse mit äußeren Vorfällen auf, sie sind alle mehr oder weniger autobiographisch. Daher fand Wagner so ergreifende Töne und so lebenswahre Bilder für seine Darstellung. Die eigene Enttäuschung und Bitterkeit klingt häufig durch, ja, ein beißender Hohn und Spott läßt ihn öfters ungerecht und parteiisch werden, doch man muß diese Entgleisungen seiner blutenden Künstlerseele zugute halten. Wagner hat später von den 25 literarischen Arbeiten der Pariser Jahre nur elf in die „Gesammelten Schriften" aufgenommen; die übrigen findet man in „Der junge Wagner". Hierzu kommen noch zwei in neuester Zeit vom Verfasser nach der Handschrift veröffentlichte Aufsätze, die Wagner selbst s. Z. nicht hatte erscheinen lassen. Näheres über die einzelnen Stücke ergibt nachfolgende chronologische Zusammenstellung:

ÜBER DEUTSCHES MUSIKWESEN. (12. Juli 1840. Gazette Nr. 44/46. Ges. Schr. I, 149.)

Wagner versucht hier, den Franzosen das Wesen deutscher Musik zu erschließen und ihr Freunde zu werben. Auffallend ist dabei sein gegen später kontrastierendes Urteil über das Musikdrama.

ÜBER MEYERBEERS „HUGENOTTEN" (Paris 1840).

Zu dem voranstehenden Aufsatz „Über deutsches Musikwesen" schrieb Wagner noch eine Fortsetzung, die Meyerbeer und die Stellung seiner Kunst in der Geschichte der dramatischen Musik als Gipfelpunkt feierte. (Die zahlreichen wörtlichen Übereinstimmungen beweisen offenkundig die Zusammengehörigkeit dieser beiden Aufsätze.) Diese ist jedoch seinerzeit aus unbekannten Gründen nicht zum Abdruck gekommen. Nach einer ihm aus Privatbesitz zur Verfügung gestellten, allerdings lückenhaften Kopie konnte der Verfasser 1911 diesen für die heiß umstrittene Frage: Wagner-Meyerbeer geradezu dokumentarischen Aufsatz in der Zeitschrift „Die Musik" zum Abdruck bringen. Inzwischen sind dann noch weitere Bruchstücke bekannt geworden. Dieser Hymnus auf Meyerbeer ist natürlich manchen überstrengen Wagnerianern ein Dorn im Auge. Man versuchte daher, ihn durch Zurückdatierung um einige Jahre weniger „belastend" zu machen, was ebenso töricht wie ungerechtfertigt ist.

STABAT MATER DE PERGOLESE. (Gazette 1840, Nr. 57.)

Kritik eines Arrangements des „Stabat mater" von Pergolesi für großes Orchester mit Chören durch den Russen Alexis Lwoff.

DER VIRTUOS UND DER KÜNSTLER. (Gazette 1840, Nr. 58. Ges. Schr. I, 167.)

Karikiert die Vorliebe der Franzosen für hohles Virtuosentum.

EINE PILGERFAHRT ZU BEETHOVEN. (19. November 1840. Gazette Nr. 65, 66, 68, 69. Ges. Schr. I, 90.)

Ein junger Enthusiast kennt nur noch die eine Sehnsucht, Beethoven von Angesicht zu sehen. Nach mühevollen Kämpfen gelangt er endlich an das Ziel seiner Wünsche. Verdruß bereitet ihm dabei ein langer Engländer, der sich auf einer Rundreise zu berühmten Komponisten an seine Fersen heftet, um sich durch ihn Eintritt bei Beethoven zu erzwingen. Beethoven läßt sich nun herbei, dem jungen Musiker seine Gedanken über das Wesen der Musik zu offenbaren, und beglückt kehrt dieser nach solch heiliger Stunde in seine Heimat zurück. Die Worte, die Wagner Beethoven in den Mund legt, sind nun zwar wenig Beethoven, eröffnen uns aber um so deutlicher Wagners eigene Anschauungen zu damaliger Zeit, und wir müssen staunen, hier bereits in Wagners musikalischem Glaubensbekenntnis die Bahn seines ganzen künftigen Schaffens vorgezeichnet zu finden.

ÜBER DIE OUVERTÜRE. (Gazette 1841, Nr. 3—5. Ges. Schr. I, 194.)

Exkurs über die Entwicklung der Ouvertürenform von ihren Anfängen bis auf Beethoven, mit besonderer Darlegung der Gipfelpunkte Gluck—Mozart—Beethoven.

EIN ENDE IN PARIS. (Gazette 1841, Nr. 9, 11, 12. Ges. Schr. I, 114.)

Ein junger Musiker kommt hoffnungsfreudig, seinem Talent vertrauend, nach Paris, um sich hier durchzusetzen. Bald muß er erfahren, daß Talent hier gar nichts, Protektion und Geld dagegen alles bedeutet. Die Not und der Hunger untergraben seine Gesundheit, und nach verzweiflungsvollem Ringen naht ihm schließlich der Tod als Erlöser von seinen Leiden.

Wagner schildert hier in freier Weise sein eigenes Pariser Elend. Diese Novelle ist wohl in der Absicht geschrieben, die Veröffentlichung von solch persönlichen Bekenntnissen zu ermöglichen, wie sie spätere Artikel, die unter der Überschrift: „Tagebuch — Grillen eines verstorbenen Musikers“ erschienen, enthalten.

I. BERICHT für die Dresdener Abendzeitung (23. Februar 1841).

Die Musik ist das einzige, das dem Deutschen Paris erträglich macht. Näheres über Halévy, Donizetti und Vieuxtemps.

DER KÜNSTLER UND DIE ÖFFENTLICHKEIT. (Gazette 1841, Nr. 26. Ges. Schr. I, 180.)

Warum das Genie sich stets wieder trotz aller Mißverständnisse an die Öffentlichkeit wendet und warum es hier niemals seine Heimat finden kann.

PARISER AMUSEMENTS von V. Freudenfeuer. (Europa. April 1841.)

Wagner läßt hier in etwas gereizter Weise an den Pariser Amüsements in Theatern, Konzerten und Salons seinen Witz aus. Namentlich der gefeierte Tenor Rubini und der Operntextverfertiger Scribe, gegen den er persönlich noch Groll hegt, müssen herhalten.

II. BERICHT für die Dresdener Abendzeitung (6. April 1841).

Sarkastische Schilderung des Saisonschlusses der Pariser Theater. Üble Protektionswirtschaft an der Großen Oper. Verunglückte Aufführung des Don Juan. Aubers Oper: Guitarrero. Verspottung Scribes. Persönlicher Ausfall gegen Liszt, den „Bankier". Lob der Conservatoirekonzerte. Schindler und Anders als Beethovenforscher.

LA SYMPHONIE FANTASTIQUE. Fragment über Hektor Berlioz.

Durch seine Aufsätze in der „Gazette" war Wagner auch mit Berlioz in engere Berührung gekommen. Mit größter Spannung hatte er dessen großen Orchesterkonzerten beigewohnt. Er war wie betäubt, halb hingerissen, halb heftig abgestoßen. Nur schwer wollte es ihm gelingen, sich zu einem unbefangenen Urteil zu finden. Dieses vom Verfasser 1913 im Berliner Tageblatt nach dem Originalmanuskripte veröffentlichte Fragment Wagners über die fantastische Symphonie ist wohl die erste Skizze zu dem III. Bericht nach Dresden, die noch unter dem frischen Eindruck des Gehörten enthusiastisch niedergeschrieben wurde, aber der späteren, mehr kritischen Nachbetrachtung nicht mehr standhielt und daher beiseite gelegt wurde.

III. BERICHT für die Dresdener Abendzeitung (5. Mai 1841).

Feinsinnige Untersuchung der künstlerischen Bedeutung Hektor Berlioz'. Erneuter Ausfall gegen Liszt.

PARISER FATALITÄTEN FÜR DEUTSCHE von V. Freudenfeuer. (Europa, Mai 1841.)

Der Ingrimm des Schiffbrüchigen gießt hier eine Welle des Spottes und sarkastischen Witzes über seine Peiniger aus. Persönliche Erlebnisse, die allerdings tendenziös verschärft werden, liegen dieser Erzählung, die gewissermaßen ein Gegenstück zu „Ein Ende in Paris" bildet, zugrunde. Unter allen Pariser Aufsätzen darf man wohl dieser geistreichen tragikomischen Novelle, die unter dem Deckmantel der witzigen Satire ein warmpulsierendes Herz und echtes Gefühl verbirgt, den Preis zuerkennen.

DER FREISCHÜTZ. An das Pariser Publikum. (Gazette 1841, Nr. 34/35. Ges. Schr. I, 207.)

Versuch, den Franzosen den geheimen Zauber der deutschen Freischützsage zu erschließen und ihnen klarzumachen, daß das, was ihnen die Große

Oper als Webers Meisterwerk vorführen will, mit dem Original recht wenig zu tun hat.

„LE FREISCHUTZ". Bericht nach Deutschland. (Dresdener Abendzeitung, 20. Juni 1841. Ges. Schr. I, 220.)

Ironischer Bericht über die Pariser Aufführung des Freischütz und die komische Hilflosigkeit, mit der die Franzosen einem solch urdeutschen Werk gegenüberstehen.

IV. BERICHT für die Dresdener Abendzeitung (6. Juli 1841).

Sie haben ihn nicht totmachen können, unseren lieben, herrlichen Freischützen! Adams Ballet nach Heines „Willis". Ironische Trauerklage über Rubinis Abschied von Paris. Verteidigung Heines bei einem Duellskandal.

V. BERICHT für die Dresdener Abendzeitung. Pariser Sonntagseindrücke. (1. August 1841.)

In launiger Weise schildert hier Wagner, wie die Pariser für gewöhnlich den Sonntag, den Tag „der Herrin", wie er boshaft hinzufügt, zu verbringen pflegen.

VI. BERICHT für die Dresdener Abendzeitung (8. September 1841).

Klage über die schlimme Lage eines Berichterstatters während der Sommermonate, zumal bei der Minderwertigkeit der Theatervorstellungen während der ruhigen Zeit. Abermalige Verspottung Scribes.

EIN GLÜCKLICHER ABEND. (Gazette 1841, Nr. 56/58. Ges. Sch. I, 136.)

Gespräch mit einem Freund über das Verhältnis von reiner Instrumentalmusik zur Programmusik an der Hand von Beethovens A-Dur- und Mozarts Es-Dur-Symphonie. Dieser Dialog gehört inhaltlich wohl zu dem Bedeutendsten, das Wagner je über das Thema geschrieben hat.

VII. BERICHT für die Dresdener Abendzeitung (5. November 1841).

Nochmalige Verhöhnung Rubinis. Cherubini als Mensch. Adams Oper: Die eiserne Hand.

VIII. BERICHT für die Dresdener Abendzeitung (1. Dezember 1841).

Dieser Bericht nimmt unter Wagners Aufsätzen eine Sonderstellung ein, er ist der einzige, welcher der Schilderung eines Werkes der bildenden Kunst gewidmet wird: Delaroches großem Freskogemälde für den Concourssaal der Ecole des beaux Arts.

ROSSINIS „STABAT MATER". (Neue Zeitschrift für Musik, 15. Dezember 1841, unter dem Pseudonym H. Valentino. Ges. Schr. I, 186.)

Satire auf die Musikliebe der Pariser und ihren neuesten Modehelden Rossini. — Wagner überschreitet hier entschieden die einer jeden sachlichen

Kritik gesteckten Grenzen und wird heftig, ja beleidigend, ohne sonderlich geistreich zu sein.

IX. BERICHT für die Dresdener Abendzeitung (23. Dezember 1841).

Halévys Oper: „Die Königin von Cypern". Lob von Scribes neuem Schauspiel: Die Kette.

ÜBER EINE NEUE PARISER OPER. X. BERICHT für die Dresdener Abendzeitung (31. Dezember 1841. Ges. Schr. I, 241).

Klage über die Minderwertigkeit der meisten Operntexte, denen jede Poesie mangele, und Kritik der neuen Oper Halévys: La Reine de Chypre.

EXTRABLATT AUS PARIS (Neue Zeitschrift für Musik, 22. Februar 1842).

Schumann hatte Wagner aufgefordert, ihm regelmäßig Berichte für seine Musikzeitschrift zu schicken. Er mußte ablehnen, da er Paris bald verlassen würde und mit Arbeit überhäuft sei. Um aber seinen guten Willen zu beweisen, sandte er Schumann „ganz flüchtig und lakonisch einige Notizen", die dieser mit der Überschrift „Extrablatt aus Paris" nach einigen mildernden Kürzungen in seinem Blatt zum Abdruck brachte.

HALEVY ET LA REINE DE CHYPRE. (Gazette 1842, Nr. 9, 11, 17, 18. Zum erstenmal in deutscher Sprache nach dem Originalmanuskript Wagners veröffentlicht in „Der junge Wagner".)

Eine vollkommene Oper ist nur möglich, wenn Dichter und Musiker in einer Person vereinigt sind. An dem Mißverhältnis zwischen beiden scheitern die meisten Opern. Halévy war bei seinen Texten vom Glück begünstigt. Auber kam von der Opéra comique zur großen tragischen Oper, Halévys Urgebiet dagegen ist von je die letztere gewesen. Er ist Romantiker. Gegensatz zwischen Halévy und Auber. Allgemeine Betrachtungen über musikalischen „Stil". Der Verfall des französischen Opernstils ist durch die Aubersche Richtung hervorgerufen. In Deutschland vermochte Auber keine Nachwirkung auf die jungen Komponisten zu hinterlassen, dagegen Halévy. In Frankreich folgte man aber nicht diesem bewährten Meister, sondern schloß sich lieber der bequemeren italienischen Richtung an, namentlich Rossini, der noch weit unter Auber steht. Sehr rühmende und ausführliche Besprechung von Halévys neuestem Werk „Die Königin von Cypern".

MUSIKALISCHE ARRANGEMENTS DER PARISER ZEIT (1839—1842).

Weniger erfreulich als die literarische Tätigkeit war für Wagner die musikalische Tagelohnarbeit, die er um des Geldes willen für Schlesinger übernahm. Am erträglichsten war noch die Anfertigung von Klavierauszügen erfolgreicher Opern, wie: Die Favoritin von Donizetti, La Guitarrero und La Reine

de Chypre von Halévy, Zanetta von Auber, Zampa von Herold; demütigender die der zahllosen Arrangements, Potpourris und Bearbeitungen aus diesen Werken für Klavier zu vier Händen, für Streichquartett, Flöte, Cornet à piston, Militärmusik usw. Wenn sich Wagner diese Arbeiten auch ziemlich leicht gemacht hat, so bedeuteten sie doch für ihn, der damals bereits den Rienzi beendet und den Holländer begonnen hatte, eine mehr als bittere Zumutung.

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER. Romantische Oper in 3 Aufzügen.

Bereits in Riga im Sommer 1838 wurde Wagner durch Heinrich Heines „Memoiren des Herrn von S.“ auf die Sage vom fliegenden Holländer aufmerksam. „Dieser Gegenstand reizte mich und prägte sich mir unauslöschlich ein: noch aber gewann er nicht die Kraft zu einer notwendigen Wiedergeburt in mir.“ Feste Gestalt gewann er erst durch ein persönliches Erlebnis: die stürmische Seefahrt von Mitau nach London. Die Erzählungen der Matrosen und die gewaltigen Naturereignisse verliehen ihm Physiognomie und Farbe. Wagner skizzierte bald nach seiner Ankunft in Paris das Drama und reichte es der Großen Oper ein in der Hoffnung, daß man ihm die Komposition übertrage. Der Entwurf wurde auch angenommen, aber ein anderer Musiker (Dietsch) mit der Ausführung betraut. Auf diese demütigende Auskunft hin begann Wagner sofort die Arbeit in deutscher Sprache. Im Fluge war der Text beendet und in sieben Wochen die Komposition ausgeführt (Juli bis August 1841). Die Uraufführung fand in Dresden am 2. Januar 1843 unter Wagners Leitung statt. Später hat Wagner die Instrumentation (Blechbläser) gemildert und das Finale der Ouvertüre und Oper abgeändert.

Die Sage vom Fliegenden Holländer ist wohl eine besondere Form der im Fischeraberglauben allgemein verbreiteten Sage vom „Fluchschiff“. Sie gehört voraussichtlich dem 17. oder 18. Jahrhundert an, ist aber erst aus Werken späterer Zeit nachweisbar. Heine, der sie 1831 aufzeichnete, gibt an, die Handlung einem holländischen Theaterstück, dem er in Amsterdam beigewohnt, das aber heute verschollen, entnommen zu haben. Dagegen ist bekannt, daß 1827 in London ein klägliches Drama „The flying Dutchman“ von Fitzball aufgeführt wurde, das auf Heines Darstellung ohne Einfluß geblieben ist. Die Erlösungsidee durch die treue Liebe eines Weibes ist wohl Heines Eigentum. Wagner übernahm die Sage in der durch Heine gegebenen Fassung, erhob sie aber erst zum Drama, indem er die Gestalt des Erik als Gegenpol des Holländers hinzudichtete und durch sie erst den inneren tragischen Konflikt schuf. Welch ein Unterschied zwischen Holländer und Rienzi! Man fühlt, es muß, wie Wagner es selbst ausdrückt, „etwas Bedeutendes mit dem Autor inzwischen vorgegangen sein“. Die an Erfahrungen so reiche Pariser

Zeit mit ihren beiden Kontrastempfindungen, Sehnsucht und Ekel, liegt dazwischen. Alle Ironie und Bitterkeit hatte sich Wagner in seinen Aufsätzen vom Herzen geschrieben und dadurch trotz der bedrängten äußeren Lage die innere Schaffensruhe gewonnen; die verzweifelte Sehnsucht seines Holländers brannte auch in seinem eigenen Herzen, das Suchen nach einer Heimat, die er in Paris nie finden konnte. So erweitert sich ihm die Sage zu einem allgemein menschlichen Problem, und in diesem Sinne sagt Wagner mit Recht, daß mit dem Holländer seine Laufbahn als Dichter beginnt. In dem Holländerproblem, der Sehnsucht nach Ruhe aus den Stürmen des Lebens, sind zwei alte Mythen vereinigt, die von Odysseus Irrfahrten und die vom Ewigen Juden. Gab die Sage der optimistischen hellenischen Welt die Erlösung noch in etwas wirklich Erreichbarem, so blieb in der asketisch christlichen keine irdische Erlösung möglich, nur die Hoffnung auf den Tod. Der Holländer ersehnt den Tod, aber er kann, was dem Ahasverus versagt ist, diese Erlösung nur erringen durch ein Weib, das sich ihm in Liebe opfert. Hier erklingt zum erstenmal das echt Wagnersche Thema: durch eigene Opferung die Erlösung eines anderen zu erreichen. Sentas Liebe zum Holländer ist nicht, wie die zu Erik, eine sinnlich-leidenschaftliche, sondern die visionäre und ekstatische Erfüllung einer hohen Pflicht; in dem Widerstreit dieses Gebots und der Liebe zu Erik ruht der innere Konflikt. Sehr charakteristisch bringt dies auch die Musik zum Ausdruck. Nach Dalands Worten: „Ist morgen er dein Mann" macht Senta eine „zuckende schmerzliche Bewegung" und dabei ertönt im Orchester ein Oboesolo, das aus Eriks vorhergehendem Arioso entnommen ist, also auf diesen verweist. Es ist dies ein treffliches Beispiel dafür, wie seelisch eng bereits im Holländer die innere Zusammengehörigkeit von Wort und Ton geknüpft ist.

Der Kernpunkt der ganzen Oper ist Sentas Ballade im II. Akt. Diese wurde auch von Wagner zuerst in Text und Komposition ausgeführt. Er selbst berichtet darüber: „In diesem Stücke legte ich unbewußt den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Dramas, wie es vor meiner Seele stand; und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine „dramatische Ballade" zu nennen". Dies ist um so verständlicher, wenn man beachtet, daß die Oper ursprünglich einaktig mit zwei Zwischenspielen gedacht war. „Bei der endlichen Ausführung der Komposition breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Haupt-

stimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmter thematischer Gestaltung vor mir. Ich hätte mit eigensinniger Absicht willkürlich als Opernkomponist verfahren müssen, wenn ich in den verschiedenen Szenen für dieselbe wiederkehrende Stimmung neue und andere Motive hätte erfinden wollen; wozu ich, da ich eben nur die verständlichste Darstellung des Gegenstandes, nicht aber mehr ein Konglomerat von Opernstücken im Sinne hatte, natürlich nicht die mindeste Veranlassung empfand."

So enthält auch die Ouvertüre nur Motive, die später in der Oper wiederkehren. Sie gehört aber trotzdem nicht zu der Potpourrigattung, sondern ist ein dramatisches Tongedicht für sich. Gewaltig setzt das unheilschwangere Holländermotiv ein. In wildem Seesturm braust das Gespensterschiff an uns vorüber und geht am Land vor Anker, wo dem Unglücklichen das Heil einst werden soll. Wie oft hat es ihn schon betrogen! Auch diesmal wird die Hoffnung wieder erfolglos sein. Vergebens versuchte er im Sturm des Meeres den Untergang zu erzwingen, in der Wogen Strudel, an Felsenklippen — sein Schiff blieb stets unversehrt. Grimm und Verzweiflung packen ihn. Da fährt ein Schiff an ihm vorüber, lustige Lieder singend kehrt die Mannschaft froh in die Heimat zurück. Wie Hohn klingt das in seine Leiden. Im Sturm jagt er an den Frohen vorbei und angsterfüllt verstummt ihr Gesang. Da tönt wie eine Stimme von oben die Verheißung der Erlösung in seine Verzweiflungsnacht. Doch wo sie finden? Planlos irrt er auf dem Meere umher. Doch immer wieder ertönt die frohe Botschaft und leitet ihn schließlich in den sicheren Hafen. Die opferfähige treue Liebe eines Weibes löst seinen Fluch, das Schiff versinkt und er entsteigt erlöst und verklärt an der Hand seiner Retterin den Fluten. Das Holländermotiv verklingt in Erlösungsklängen, wie im gleichlautenden Finale der Oper.

Nach einer grandiosen Schilderung eines Seesturms, der Dalands Schiff zur Landung gezwungen, taucht das Holländerschiff auf und der bleiche Seemann geht an Land. Seine große Arie ist ein musik-dramatisches Meisterstück, und die anfangs unheimliche Ruhe, die im Kontrast mit der durch Naturgewalten aufgeregten Umgebung doppelt beklemmend wirkt, wie später der explosive Ausbruch seiner Verzweiflung, ein Aufschrei aus bittersten Qualen, müssen tiefste Ergriffenheit auslösen. Die konventionelle Brautwerbungsszene mit Daland fällt dagegen ab. Ein flottes, die lustige Seefahrt schilderndes Zwischenspiel leitet bald in das Summen und Brummen der Spinnräder von Sentas Gespielinnen über. Auf das ganz im Volksliedton gehaltene duftige Spinnerlied folgt die Ballade Sentas, in die, wie bereits oben angedeutet, die ganze Exposition des Werkes mit ungewöhnlich dramatischer Kraft zusammengedrängt ist. Das etwas sentimentale Liebesgeständnis

Eriks hält sich dann wieder im herkömmlichen Opernstil. Sein Nichtverstehenkönnen der idealen Schwärmerei Sentas für den Holländer und seine dem Mädchen gänzlich unbegreifliche Eifersucht bestärken sie nur in dem Glauben an ihre Pflicht und lassen die Liebe zu Erik in den Hintergrund treten. Eriks Traumerzählung, ein genialer Vorläufer der in Wagners späteren Werken häufig wiederkehrenden „Erzählungen", läßt ihre Ahnung zur Gewißheit werden. Das plötzliche Eintreten des Holländers ist ein ungewöhnlich starker Theatereffekt. Die beiden Gewalten stehen sich nun stumm gegenüber, jedes in den Anblick des anderen versunken. Das folgende Duett ist zweifellos die Krone der ganzen Oper. Es gibt uns die innere Entwicklung der beiden Charaktere, bei ihm aus qualvoller Sehnsucht zu entsagender Selbstüberwindung, bei Senta von einer unbestimmten Träumerei zu freiwilliger Selbstaufopferung. Da hierbei auf jede äußere Handlung verzichtet ist, war es immerhin ein kühner Versuch, der aber einschränkungslos gelang. Wer hier „Längen" rügen zu müssen glaubt, dem hat sich eben die tiefe Schönheit dieser Szene nie erschlossen. Auffallend ist bei ihrem Zwiegesang die Zurückhaltung, die Wagner dem Orchester auferlegte, stellenweise meinen wir nur das Pochen der unter der Gewalt der Eindrücke sich zusammenkrampfenden Herzen zu vernehmen. In rauschendem Jubel klingt dieses erschütternde Seelengemälde aus. Das Finale mit Daland wirkt danach leider störend. Der dritte Akt ist ungemein dramatisch, alles drängt hier zur Katastrophe. Zu dem flotten Matrosenchor und der ausgelassenen Lustigkeit der Dalandschen Leute steht die unheimliche Stille auf dem Holländerschiff in sehr wirkungsvollem Gegensatz. Trefflich malt die Musik diesen Kontrast durch einen dreimal in den Hörnern pp. ertönenden, zur vorhergehenden Tonart scharf kontrastierenden Moll-Akkord. Der Wettstreit der beiden Chöre, der schließlich zu einem teuflischen Bacchanal, in dem das Lachen der Hölle erschallt, sich steigert, ist ein musikalisches Glanzstück, das an Wagners reifste Schöpfungen heranreicht. Vergebens sucht Erik (in einer an den Freischütz gemahnenden Cavatine) Senta nochmals an ihr Liebesversprechen zu erinnern, sie kann ihn nicht erhören, da jede rein egoistische Leidenschaft vor ihrer größeren Aufgabe zurücktreten muß. Doch der Glaube des Holländers, der die Szene durch Zufall angehört hat, an Sentas Charakterstärke ist erschüttert, und um nicht auch sie, die er selbstlos liebt, ins Verderben zu stürzen, verzichtet er freiwillig für immer auf seine Erlösung und flieht auf das Meer hinaus. Hierin spricht sich die innere Umwandlung des Helden deutlich aus. Der sich einst in kühnem Trotz gegen Weltordnung und Naturgewalt auflehnende Egoist ist ein der selbstlosen Hingabe fähiger Mensch geworden, der für die Erlösung im Tode reif ist. In dieser Auffassung des Todes nicht als etwas

Schrecklichem, sondern als Erlösung aus irdischem Leiden, als Krönung eines durch Irrungen siegreich zur Reife gelangten Lebens, als Eingang zum Nirwana, begegnen wir hier zum erstenmal einer echt Wagnerschen Anschauung, die immer wiederkehrt.

Mit dem Fliegenden Holländer hat Wagner das Gebiet der großen Oper verlassen und sowohl textlich wie musikalisch zu der Richtung seiner Feen zurückgegriffen. Es ist hierin allerdings noch keine bewußte Abkehr von der historischen Oper zu sehen, wie die Folge lehrt, sondern eine rein gefühlsmäßige. Haften dieser Oper zwar auch, vom heutigen Standpunkte aus gesehen, noch zahlreiche Mängel und Schwächen an — sehr vieles bleibt Skizze —, so können wir doch darin das erste Musikdrama im Wagnerschen Sinne erblicken, den ersten Schritt auf einen zukunftweisenden Pfad.

DIE BERGWERKE ZU FALUN. OPER IN 3 AKTEN. Ein Entwurf. (Paris, 5. März 1842. Enthalten in „Der junge Wagner".)

Noch während der Arbeit am Holländer fesselten Wagner zwei neue Stoffe, ein historisches Drama, angeregt durch die Lektüre von Raumers Geschichte der Hohenstaufen, und die Tannhäusersage. Ehe er aber an die Ausarbeitung seiner Pläne gehen konnte, mußte er einem ihm bekannten Komponisten Dessauer gegen ein Honorar von 200 Franken einen Operntext verfassen. Hierfür plünderte er seine Erinnerungen aus E. T. A. Hoffmanns Erzählungen und fand bald in der Sage von den „Bergwerken zu Falun" den geeigneten Stoff. Die schnell aufgezeichnete dramatisch sehr wirkungsvolle Skizze hatte auch den vollen Beifall Dessauers, doch der Direktor der großen Oper lehnte sie schließlich ab, da die Inszenesetzung des zweiten Aktes (das Innere des Bergwerkes) zu schwierig und kostspielig sei. Der Entwurf blieb daher unausgeführt.

DIE SARAZENIN. Oper in 5 Akten. (Entworfen in Paris 1842; ausgeführt in Dresden 1843. Nachgel. Schr.)

Mit diesem Entwurf wandte sich Wagner nochmals dem Gebiet der historischen Oper zu. Eine Episode aus der Hohenstaufengeschichte hatte ihn angeregt. Manfred, Friedrichs II. Sohn, wird durch Fatima, eine Tochter Friedrichs und einer Sarazenin, aus seinem mutlosen Müßiggang aufgeweckt. Sie erscheint ihm als Prophetin, begeistert ihn zu hohen Taten und führt ihn von Sieg zu Sieg bis zum Königsthron seines Vaterreichs Apulien. Seine Liebe weist sie jedoch heftig ab. Bei einem Anschlag auf Manfreds Leben fängt sie den tödlichen Streich mit ihrer Brust auf und bekennt sich sterbend als Manfreds Schwester. Die Gestalt der Sarazenin ist von Wagner frei erfunden und der geschichtlichen Überlieferung zugefügt. Dieses Werk war eigentlich für die Schröder-Devrient bestimmt, fand aber nicht ihren Beifall. Außerdem

verhinderte ein innerer Grund die Ausführung: Das nicht „glanz- und wärmelose" Bild der Sarazenin verwischte sich sogleich, als vor Wagners Auge die Gestalt des Tannhäuser sich darstellte. „Jenes Bild war wie von außen vorgezaubert; diese Gestalt entsprang aus meinem Innern. In ihren unendlich einfachen Zügen war sie mir umfassender und zugleich bestimmter, deutlicher, als das reich glänzende, schillernde und prangende historisch-poetische Gewebe, das wie ein prunkend faltiges Gewand die wahre schlanke menschliche Gestalt verbarg, um deren Anblick es meinem inneren Verlangen zu tun war und die nun eben im Tannhäuser sich mir darbot."

DRESDEN 1842—1849

AUTOBIOGRAPHISCHE SKIZZE. (Dresden, November 1842. Ges. Schr. I, 4—19.)

Diese bis zur Rückkehr nach Deutschland (Frühjahr 1842) reichende allbekannte Lebensaufzeichnung verfaßte Wagner nach dem Erfolg des Rienzi in Dresden auf Wunsch H. Laubes für dessen „Zeitung für die elegante Welt", in der sie in Nr. 5/6 vom 1./8. Februar 1843 zum Abdruck gelangte. Der spätere Wiederabdruck in den Ges. Schriften ist an mehreren Stellen (z. B. Meyerbeer) „redigiert".

MENDELSSOHNS „PAULUS". (Enthalten in „Der junge Wagner".)

Im Frühjahr 1843 folgte Mendelssohn einer Einladung, in Dresden im Palmsonntagskonzert sein Oratorium „Paulus" zu dirigieren. Der frisch ernannte Dresdner Hofkapellmeister suchte sich den gefeierten Leipziger Meister zu verpflichten und schrieb, im Gegensatz zu seiner sonstigen heftigen Abneigung gegen das Gebiet des Oratoriums, über das Werk und die Aufführung einen übertriebenen Lobeshymnus. Dieser scheint allerdings nicht zum Abdruck gelangt zu sein.

WEIHEGRUSS für vierstimmigen Männerchor. (Ende Mai 1843; veröffentlicht 1906 mit einem neuen allgemein gehaltenen Text von W. Kienzl bei Ed. Bote & G. Bock.)

Gelegenheitskomposition im Auftrag des Königs von Sachsen zur Enthüllung des Denkmals Friedrich Augusts I. am 7. Juni 1843. Der Gesang ist nach Textworten eines Advokaten Hohlfeldt (wohl identisch mit dem Dichter Christian Hohlfeld 1776—1849) für Männerchor ohne Instrumentalbegleitung gesetzt.

DAS LIEBESMAHL DER APOSTEL. Eine biblische Szene für Männerstimmen und großes Orchester. (Dresden, 14. Mai bis 16. Juni 1843. Erschienen bei Breitkopf & Härtel.)

Zum Abschluß des ersten Festtages des II. allgemeinen Männergesangsfestes in Dresden gelangte das Liebesmahl am 6. Juli 1843 in der Frauenkirche zur Aufführung. Es war eigens hierfür von Wagner komponiert. Der von ihm gedichtete Text schildert das Liebesmahl der Jünger nach Christi Himmelfahrt. Kleinmütig wegen der Verfolgungen flehen sie um Kraft und Beistand des Herrn. Da plötzlich scheint sich der Himmel zu öffnen; eine Stimme von oben stärkt ihren Mut und mit Donnergebraus ergießt sich der heilige Geist über sie. Neugestärkt ziehen sie nun in die Welt, das Evangelium zu verkünden. Parsifal-Stimmung liegt über dem Werk, auch in Einzelheiten der Ausführung finden sich Anklänge; so haben wir hier bereits die wirkungsvolle Dreiteilung der Chöre und begegnen dem genialen Einfall, die Verkündigung durch einen Männerchor von oben aus der Kuppel der Kirche erklingen zu lassen. Einen nicht minder starken, innerlich begründeten Effekt erzielt Wagner durch das plötzliche Hereinfluten des Orchesters bei der Ausgießung des heiligen Geistes gegenüber dem die ganze erste Hälfte erfüllenden A-capella-Gesang. Überall fühlen wir in diesem Werk im Hintergrunde den Musikdramatiker. Hieraus erklärt sich manche Ungleichheit. Es fehlt vor allem das Einheitliche in der Musik. Die tiefernste religiöse Grundstimmung ist nicht durchweg behauptet. Wagner schwankt zwischen Liedertafel-, Oratorien- und Opernstil, um schließlich in einem an die unerfreulichsten Rienzistellen gemahnenden Opernfinale zu enden. Haften dem Liebesmahl die begreiflichen Mängel einer Gelegenheitskomposition an, so stehen diesen doch auch wieder Lichtpunkte gegenüber, hochbedeutende Momente, die seine Aufführung auch heute noch genußreich gestalten.

GRUSS SEINER TREUEN AN FRIEDRICH AUGUST DEN GELIEBTEN. Für Männerstimmen ohne Orchester. (August 1844.)

Gelegenheitshymnus zur Begrüßung des Königs in Pillnitz am 12. August 1844 nach seiner Rückkehr aus England. Erinnert stark an den Marsch aus Tannhäuser.

TRAUERMARSCH UND GESANG NACH DER BESTATTUNG. Zur feierlichen Heimbringung der sterblichen Überreste Carl Marias von Weber. (November 1844. Unveröffentlicht.)

Der Trauermarsch (er geleitete am 14. Dezember den Leichenzug Webers durch die Stadt) ist von Wagner für 75 Blasinstrumente und 20 gedeckte Trommeln gesetzt. Er ist zusammengestellt aus zwei Motiven der

Euryanthe: an die Geistervision (aus der Ouvertüre B-Moll) schließt sich nach dem definitiv nach B-Dur überleitenden Dominantakkord (dem einzigen von Wagner hinzugefügten Takte) die nur nach B-Dur transponierte Cavatine „Hier dicht am Quell", um mit der verklärten Wiederaufnahme des ersten Motivs (in Dur) zu schließen.

Der Gesang nach der Bestattung für Männerstimmen ohne Instrumentalbegleitung auf einen von ihm verfaßten Text beschloß nach Wagners ergreifender Rede die erhebende Trauerfeier (vgl. Bericht über die Heimbringung der sterblichen Überreste C. Maria von Webers und Rede an Webers letzte Ruhestätte. Ges. Schr. II, 41—48).

TANNHÄUSER UND DER SÄNGERKRIEG AUF WARTBURG. Handlung in drei Aufzügen.

Der Plan für eine Oper Tannhäuser entstammt noch Wagners Pariser Leidenszeit. Feste Gestalt gewann er jedoch erst nach seiner Rückkehr nach Deutschland während des Teplitzer Sommeraufenthalts 1842. Am 22. Mai 1843 war die Dichtung, die ursprünglich den Titel „Venusberg" führte, beendet, doch die Niederschrift der Komposition begann erst im November des Jahres und wurde mehrfach unterbrochen, so daß der II. Akt erst Mitte Oktober, der letzte am 29. Dezember 1844 in der Skizze abgeschlossen war. Die vollständige Partitur lag am 13. April 1845 vor. Die Uraufführung fand am 19. Oktober unter Wagners Leitung in Dresden statt. Für die Weiterverbreitung des Werkes grundlegend war die erste auswärtige Aufführung am 18. Februar 1849 im kleinen Weimar unter Liszts genialer Protektion.

Wagner hat den Tannhäuser mehrfach umgearbeitet. Der Schluß der Oper war ursprünglich von dem heute üblichen verschieden. Venus und die Leiche der Elisabeth erschienen nicht mehr auf der Bühne. Wagner begnügte sich damit, den Ausgang anzudeuten. Bei Tannhäusers Anruf der Venus erglühte der Hörselberg in rotem Lichte und, wenn dieser Zauber durch Wolfram gebannt war, zeigten Fackelschein auf der Wartburg und der Klang des Totenglöckleins den Tod der Elisabeth an. Eine spätere Änderung ließ bereits Venus und die Nymphen auf der Bühne sichtbar werden. Dieses Finale arbeitete Wagner indes 1847 zu seiner jetzigen Form um, strich aber den Chor der jüngeren Pilger. Die Oper schloß damals: Tannhäuser stirbt an der Leiche der Elisabeth. Wolfram und die Sänger vortretend: „Er ist erlöst."

Alle: „Der Gnade Heil ist dem Büßer beschieden,
Er geht nun ein in der Seeligen Frieden."

Der Chor der Pilger mit der Verkündigung des Stabwunders, der für den dramatischen Ausgang unbedingt erforderlich ist, wurde später dieser Fassung wieder

in der ersten Form angefügt. So wird das Werk noch heute auf den meisten Theatern aufgeführt.

Als der Tannhäuser 1861 auf Befehl Kaiser Napoleons in der Großen Oper zu Paris gegeben werden sollte, arbeitete Wagner sein Werk nochmals um, und diese sogenannte Pariser Bearbeitung, die stellenweise einer Neukomposition gleichkommt, wollte er später als die allein gültige Fassung seines Dramas angesehen wissen. Man empfand es seinerzeit in Paris als sehr störend, daß Tannhäuser im II. Akt kein Ballett enthalte (dieser Umstand brachte ja schließlich auch die Aufführung zu Fall), und stellte an Wagner allen Ernstes das Ansinnen, ein solches einzufügen. Das war natürlich unmöglich, doch erklärte sich Wagner bereit, um dem französischen Geschmack Konzessionen zu machen, die sich mit seinem künstlerischen Gewissen vertrugen, statt dessen den Venusberg zu erweitern. Trotzdem wäre es nicht richtig, in dieser Neubearbeitung lediglich eine aufgezwungene „Gelegenheitskomposition“ erblicken zu wollen. Zu der äußeren Veranlassung trat noch ein inneres Motiv: Wagner empfand seit langem selbst, daß der Venusberg „offenbar die schwache Partie in seinem Werke sei“ (an M. Wesendonk, S. 224). Er wollte Venus der Elisabeth als gleichberechtigten Gegenpol, in ihnen zwei verschiedene Weltanschauungen sich gegenüberstellen. So wie das Werk aber vorlag, verherrlichte es (analog Wagners damals noch gemilderterer Lebensanschauung) zu deutlich den Sieg des Glaubens über die Sünde. Jetzt konnte er seine Absichten eindringlicher zum Ausdruck bringen. Er baute die Venusszene viel weiter aus und komponierte den ganzen Venusberg neu mit Anlehnung an die früheren Themen. Er erkannte selbst, „daß er damals, als er den Tannhäuser schrieb, so etwas, wie es hier nötig ist, noch nicht machen konnte: dazu gehörte eine bei weitem größere Meisterschaft, die er erst gewonnen hatte, als er Isoldes letzte Verklärung geschrieben“. Daß es Wagner in Paris gelang, ein Bild bacchantischer Sinnenlust und Liebesraserei von so aufreizender Gewalt zu malen, dankt er einem sein ganzes Innere aufwühlenden intimen Erlebnis. (Blandine Ollivier.)

Der ursprüngliche Entwurf des Pariser Venusberges ist noch weitgehender als der nachmals ausgeführte (er ist veröffentlicht in „Die Musik“ IV. 10, S. 250 bis 253. Siehe auch Briefe an M. Wesendonk S. 224/25), im Sinne einer Ausstattungspantomime mit Mänadenzug, Opferung eines schwarzen Bockes, Wassergeistern usw. In der musikalischen Ausgestaltung ist gegen früher alles viel komplizierter, die Klangwirkungen viel raffinierter. Ein neues an Tristan anklingendes brünstiges Liebesmotiv tritt bedeutsam hervor, an Stelle des Liebeshofes der Göttin mit seinen sinnenfrohen Liebesfreuden ist hier ein Fest dämonischer Raserei und schwüler Sinnlichkeit getreten, das seinen Höhepunkt

erreicht in dem auf das Lustmotiv aufgebauten Orchestersturm, der die Geilheit der Faune und Satyrn erschreckend deutlich malt. Neu eingefügt sind auch die zwei lebenden Bilder „Entführung Europas“ und „Leda mit dem Schwan“, die die Macht der Liebe versinnbildlichen sollen. — Die darauffolgende neue Szene zwischen Venus und Tannhäuser, die Wagner nicht nur den Parisern zuliebe, sondern zur schärferen Charakteristik seines Helden umgearbeitet hat, beschränkt sich zunächst auf Änderungen der Orchesterbegleitung. Diese ist jetzt im Gegensatz zu früher mit den Singstimmen eng motivisch verwebt, um sich in dem Lockgesang der Venus: „Geliebter, komm, sieh dort die Grotte“ durch Verarbeitung von fünf Motiven zu einem kontrapunktischen Höhepunkte von berauschendem Klangreiz zu erheben. Die zweite Hälfte der Szene: „Zieh hin, Betörter ...“ mit dem langen Sang der Venus ist neu hinzugefügt. Daß hier der Text häufig gekünstelt und phrasenhaft klingt, hat darin seinen Grund, daß Wagner den von ihm deutsch aufgezeichneten Entwurf nach der von Nuitter ins Französische übersetzten Fassung komponierte und diese dann später mit Rücksicht auf die Gesangsstimme ins Deutsche zurückübersetzt werden mußte. Die Pariser Bearbeitung zeigt, wie Wagner 1861 den Tannhäuser komponiert hätte. Ihre neue Tonsprache stellt ihn in einen sehr merklichen Gegensatz zu den unverändert gebliebenen Partien des Werkes. Zwei wesentlich verschiedene Stilarten stehen sich jetzt schroff gegenüber, die Einheitlichkeit des Kunstwerkes ist gefährdet. So meisterhaft auch die einzelnen neuen Teile, für sich betrachtet, sind, im Hinblick auf das ganze Werk kann man sich mit dieser Bearbeitung nur schwer befreunden.

Der Sängerkrieg, dessen Hauptgestalt in der Sage Heinrich von Ofterdingen ist, soll 1206 stattgefunden haben, ist aber nicht historisch. Der Schöpfer des Gedichtes ist unbekannt, wahrscheinlich ist es ein thüringischer Spielmann, vielleicht derselbe, dem wir die Dichtung von Lohengrin verdanken. Die Tannhäusersage entstand wohl in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, nachweisbar ist sie allerdings erst im 15. Jahrhundert. Diese beiden Sagen haben ursprünglich keinen Zusammenhang, also nichts miteinander gemein. Erst Wagner hat sie verschmolzen, vielleicht fußend auf einer allerdings falschen Hypothese von G. T. L. Lucas, daß Tannhäuser und Heinrich von Ofterdingen dieselbe Person sei, die ihm durch seinen Freund, den Philologen Lehrs, bekannt war. Die innerliche Verbindung der beiden Sagen gelang Wagner durch die von ihm neu geschaffene Gestalt der Elisabeth, deren äußeres Vorbild die Landgräfin Sophie im Sängerkrieg ist. Diese alten Sagenstoffe sind bereits vor Wagner häufig nachgedichtet worden, namentlich von den Romantikern, so von Tieck (Tannhäusersage), von Hoffmann (Ofterdingensage) und Fouqué (Sängerkrieg). Bei Wagner sind zahlreiche Einwir-

kungen dieser Vorgänger unleugbar zu verspüren. Er entnahm ihnen manchen kleinen Zug, den er in seinem Stoff verarbeitet hat. Im ersten Finale und in der Elisabeth macht sich Hoffmann, in der Anlage der Romerzählung Tieck leicht bemerkbar. Doch ist die Anlehnung an diese Vorbilder nicht stärker, als die an die Quellen selbst. Den Grundstock bot ihm bereits die Sage, und das Wesentliche, das Geniale seiner Dichtung beruht gerade darin, daß es ihm gelang, die verschiedenen kleinen Einzelzüge zu einem geschlossenen Ganzen zu vereinigen und den dichterischen Gehalt der Sagen trotz unendlicher Einfachheit der Ausführung voll auszuschöpfen.

Die Tannhäuserouvertüre, dieses „Gedicht über denselben Gegenstand als die Oper", wie sie Liszt nennt, zeigt uns die beiden feindlichen Weltanschauungen in der Brust des Helden in scharfer Plastik. Aber nicht ihr Konflikt wird wie in der Oper veranschaulicht, sondern sie stehen hier jede für sich in scharfem Kontrast ohne Übergänge gegeneinander, dadurch gewissermaßen schon die unüberbrückbare Kluft zwischen sich anzeigend. Mit dem Chor der begnadigten Pilger beginnt die Ouvertüre, das durch reuige Buße erlangte Heil verkündend. Der Sang verhallt, die Luft beginnt zu beben, alles atmet wollüstiges Schauern, und ein aufreizendes, begehrlich lockendes Motiv rankt sich empor. Es ist der Zauber des Venusberges, der sich vor uns auftut. Da naht eine Gestalt, angelockt durch die zauberischen Klänge. Es ist Tannhäuser, und jubelnd ertönt sein ritterliches Liebeslied, mit dem er die Erscheinung bannen will. Immer dichter schlingt sich der zauberische Reigen um ihn, es lockt und ruft, und plötzlich gewahrt sein wundersichtiger Blick eine berauschende Weibsgestalt, die ihm die Befriedigung seiner ungestümsten Wünsche verheißt. Es ist Venus selbst. Mit unwiderstehlicher Gewalt drängt es ihn zu ihr hin, und in glühendstem Entzücken erklingt zum zweitenmal sein Jubellied zu ihrem Ruhm. Wildes Tosen bacchantischer Lust antwortet ihm, alle Wunder des Liebesreiches tun sich vor ihm auf, und wonnetrunken sinkt er in der Göttin Arm. Rasch legt sich der Sturm, nur ein unheimliches Schwirren durchzittert noch die Luft, das uns wie ferne Klagelaute anmutet. Da ertönt aus der Ferne wieder der Gesang der Pilger, und je mehr er anschwillt, desto freudiger erklingt auch das anfangs so düstere Säuseln der Luft. Als schließlich der Pilgergesang in vollster Pracht aller Welt das Heil verkündet, entzündet es sich zum Jubel: auch der Venusberg ist durch ihn vom Fluch erlöst.

Der Venusberg leidet auf der Bühne immer unter der Unzulänglichkeit der Darstellung. Was die Musik ausdrückt, kann eigentlich nur angedeutet werden, und die Art, wie dies geschieht, wirkt gewöhnlich komisch, jedenfalls störend. An den meisten Bühnen sieht man heutzutage als Venusberg ein

sinnloses Ausstattungsballett übelster Sorte! — Die Musik lehnt sich hier eng an den Mittelsatz der Ouvertüre an. Tannhäuser fährt aus wonnigem Traume auf, den ihm sein Sehnen nach etwas Neuem, Unbestimmtem, sein Tatendrang eingegeben. Die Freuden der Liebe können ihn nicht auf die Dauer fesseln, aus Freuden sehnt er sich nach Schmerzen! Tannhäuser ist eine Faustnatur mit ihrem unstillbaren Verlangen nach neuen Taten. Wie er einst die Wartburg aus Überdruß ihres einseitigen moralischen Hoflebens verließ, so drängt es ihn nun wieder hinaus aus dem sinnenfrohen Reiche der Liebesgöttin. Der sinnliche und der geistige Trieb sind in Tannhäuser gleich stark entwickelt. Bisher hat er sie nur in ihrer Einseitigkeit kennen gelernt, und dieser ungelöste Konflikt in seiner Seele treibt ihn rastlos von einem Extrem seiner Natur in das andere. Dabei ist Tannhäuser, wie Wagner selbst sagt, nie und nirgends etwas nur „ein wenig", sondern alles voll und ganz. Mit allen Fasern seines ungestümen Temperaments gibt er sich den jeweiligen Stimmungen rückhaltlos hin. Mit vollstem Entzücken hat er in den Armen der Venus geschwelgt, ebenso standhaft widersteht er jetzt, als er die Notwendigkeit der Trennung eingesehen, ihren Lockungen, und seine Sehnsucht gibt ihm das Zauberwort ein, mit dem er die Freiheit wiedererlangt. Der plötzliche Umschwung aus dem Venusberg mit all seinem schwülen Liebeszauber in das liebliche Tal der Wartburg, die unvermittelte, nur durch die Schalmei eines Hirtenknaben unterbrochene Stille nach dem vorhergehenden alle Sinne aufwühlenden Orchestersturm ist von überraschender Wirkung. Mit ganzer Seele gibt sich Tannhäuser den Eindrücken der neuen Umgebung hin. Einer noch unbestimmten Zukunft treibt es ihn entgegen. Scheu weicht er seinen früheren Genossen aus, nicht Rückkehr will er in das alte Leid, nur vorwärts darf er schauen; da bannt ihn das eine Wort: Elisabeth. In ihm strömt ihm Vergangenheit und Zukunft zusammen, es wird der neue Leitstern seines Lebens, und in überschäumender Lebenslust eilt er ihr entgegen. Das erste Ensemble der Tannhäuser bestürmenden Sänger ist reichlich konventionell, um so packender wirkt dann der einfache ergreifende Ausruf Wolframs: „Bleib bei Elisabeth." Tannhäusers Jubelruf: „Ha, jetzt erkenne ich sie wieder" ist zwar als Melodie noch opernmäßig, aber das darauf aufgebaute schwierige Finale gibt eine hinreißende Steigerung zum Aktschluß.

Der überschwenglichen Freude Elisabeths über die Wiederkehr des Geliebten ist die Einleitung und die berühmte „Hallenarie" geweiht. Nur einmal tönt als mahnende Warnung der Fluch der Venus: „Suche dein Heil und find' es nie" in den Jubel drohend herein. Das Frohlocken der Musik weicht beim Erscheinen Tannhäusers sofort einer absichtlichen Zurückhaltung. Die Begegnung der beiden gehört wohl zu den bedeutendsten Stellen des ganzen

Werkes. Die Melodie (Elisabeths Liebesmotiv) ist von einer ungewöhnlichen Innigkeit und die orchestrale dramatisch-musikalische Zeichnung von sehr charakteristischem Gepräge. Es sei hier nur auf eine Stelle aufmerksam gemacht. Auf Elisabeths freudiges Geständnis: „Ich preise dieses Wunder aus meines Herzens Tiefe!" erklingen im Orchester fünf stürmische Akkorde. Tannhäuser stürzt begehrend auf Elisabeth zu, besinnt sich jedoch sofort wieder. Hierdurch wird das Folgende erst richtig verständlich. Solche Feinheiten finden sich gerade in dieser Szene mehrfach. Das die Begegnung beschließende Duett bewegt sich leider in ausgetretenen Bahnen der alten italienischen Oper. Elisabeths keusches Liebesmotiv offenbart uns dann ihre Empfindungen, als sie Tannhäuser sehnsüchtig nachblickt. Im Sängerkrieg muß sogleich der scharfe Gegensatz, der zwischen den Lebensanschauungen Tannhäusers auf der einen Seite, der Sänger und Zuhörer auf der anderen Seite besteht, zum Kampf führen. Der Kontrast ist auch musikalisch scharf zum Ausdruck gebracht. Während die Gesänge Wolframs und der übrigen Sänger in gebundener Kantilene gehalten sind und durch ruhige, fast choralartige Begleitung schon äußerlich den hohen sittlichen Ernst ihrer Auffassung der Liebe andeuten, bedient sich Tannhäuser des Sprachgesangs, und sein sinnlich leidenschaftliches Temperament ist durch die Triolenbegleitung und Anklänge an den Venusberg (Lustmotiv) wundervoll charakterisiert. Die Angriffe der Sänger steigern seine Leidenschaft ins Ungemessene, bis er schließlich in der Kampfeslust für seine Überzeugung alles um sich vergißt und siegesgewiß sein Venuslied herausjubelt. Hochaufgerichtet im Vollgefühl seiner Kraft und seines Rechts steht er da und mißt verächtlich seine Gegner. Nichts vermag ihn, der hier stolz einer ganzen Welt gegenübersteht, zu erschüttern, und dem Angriff der beleidigten Sänger, die den Verfemten, dem Tod Verfallenen, niederstoßen wollen, wirft er sich kampfesmutig entgegen. Erst das Dazwischentreten der Elisabeth entreißt ihn dem wahnsinnigen Taumel; erschüttert bricht er zusammen. Das Weib, das sich in Liebe für ihn opfert, ihn durch die Liebe verstehend mit ihm leidet, hat seinen Stolz gebrochen. Aus dem Übermaß der Wonne, das er in Venus' Reich genoß, stürzt er sich nun mit der ganzen ekstatischen Gewalt seines Wesens in die Qualen des Schmerzes, die er bis zur Selbstvernichtung steigert. Seine Reue wirkt erschütternd, und das „Erbarm Dich mein" macht uns wie die Schreie eines wunden Tieres im Innersten erbeben. Für die Vorgänge seiner Umgebung bleibt er vollständig unempfänglich. Da plötzlich schallt aus dem Tal herauf der Gesang der Pilger. Ein Hoffnungsstrahl durchbricht die Nacht und reißt ihn aus seiner Verzweiflung. „Tränen des unsäglichen Wehes stürzen ihm aus den Augen; es reißt ihn mit unwiderstehlicher Gewalt zu den Füßen Elisabeths, zu der er den Blick nicht aufzu-

schlagen wagt, aber deren Gewandsaum er mit heftiger Inbrunst an seine Lippen drückt; hastig fährt er wieder auf, stößt den Ruf: ‚nach Rom' mit einem Ausdruck, als ob in ihm alle jäh entzündete Hoffnung eines neuen Lebens sich zusammendrängte, aus der Brust und stürzt mit rasend schnellem Schritte von der Bühne" (Ges. Schr. V, 137). Dieses gewaltige Finale bedeutet den Höhepunkt des ganzen Werkes. Wagner ist darin „bis zu den äußersten Grenzen der musikalischen Wirkung" (Liszt) gegangen. In ihm liegt der Kernpunkt des ganzen Tannhäuserdramas, und jede Kürzung in diesem unvergleichlichen Ensemblesatze bedeutet eine Versündigung am Geiste des Werkes.

Die Lücke in der Handlung füllt Wagner durch ein Zwischenspiel: Tannhäusers Pilgerfahrt aus. Das Tonstück gliedert sich in drei Teile. Der erste zeigt die nach Rom ziehenden Pilger, in ihren Reihen den sich in Zerknirschung kasteienden Tannhäuser (ein hier neu auftretendes Reuemotiv Tannhäusers, das später wiederkehrt bei „Inbrunst im Herzen, wie kein Pilger noch . . ."). Die Fürbitte Elisabeths geleitet ihn (mehrmals erklingt die aus dem II. Akt bekannte Stelle: „Ich fleh für ihn . . ."). Das Mittelstück deutet die frohe Zuversicht der Pilger an („Gesegnet, wer im Glauben treu . . ."), und das Gnadenmotiv läßt erkennen, daß ihre Hoffnung sich erfüllt. Schließlich naht Tannhäuser, doch sein Flehen findet kein Gehör. Der Schluß mit Elisabeths leise verklingender Fürbitte weist auf die Entsühnung des Unglücklichen durch sie hin. — Ursprünglich hatte Wagner den zweiten Teil weit umfangreicher (62 Takte) ausgeführt, er enthielt Tannhäusers Selbstanklage und des Papstes Urteilsspruch rezitativartig, fast notengetreu, wie dies in der Erzählung des III. Akts geschildert wird. Als Musikstück für sich allein betrachtet, wäre diese Fassung entschieden vollkommener, doch im Drama ließ sie sich nicht aufrechterhalten, da der letzte Akt dann keine Steigerung, sondern nur eine Wiederholung gebracht hätte.

Vergebens war Elisabeths Flehen um die Rettung des Geliebten, er kehrte nicht zurück. Als der Zug der heimkommenden Pilger die Bühne verläßt, da wirft sie sich vor der Gebenedeieten auf die Knie und fleht, durch ihren Tod seine Schuld sühnen zu dürfen. Wolframs Romanze (Lied an den Abendstern), ganz der Stimmung — Todesahnen — entsprungen, bietet einen erwünschten Ruhepunkt vor der Katastrophe. Ein trotziges Motiv schreckt den Sänger aus seinen Träumen auf, Tannhäuser erscheint. Tiefe Inbrunst und Reue im Herzen war er nach Rom gezogen, nicht um seinetwillen, nein, um ihr die Träne zu versüßen. Je aufrichtiger nun aber seine Zerknirschung war, desto furchtbarer ist jetzt der Haß gegen diese Welt, die ihn kalt zurückstößt. Verzweiflung und Ekel packen ihn; sie treiben ihn wieder in den Berg der Venus. Schon tut sich das Zauberreich vor ihm auf — da bringt der Opfertod

Elisabeths dem Unseligen Rettung. Was die ganze sittliche Welt nicht vermochte, vollbrachte ihre entsagende Liebe. Der Tod verleiht auch ihm Erlösung. — Tannhäusers Romerzählung bedeutet in Wagners künstlerischer Entwicklung einen bedeutsamen Wendepunkt. Hier tritt uns zum erstenmal sein musikalisch-dramatischer Stil, in voller Konsequenz unverfälscht durchgeführt, entgegen. Er hat hier mit der hergebrachten Operntradition gebrochen. Die Singstimme beschränkt sich durchweg auf sinngemäße Deklamation, sie wird vom Orchester gestützt, das sie, ohne sie zu überwuchern, ergänzt, ausmalt oder erklärt. Diese Erzählung birgt den Grundstein einer neuen Kunst. Sie war eine so kühne Neuerung, daß man sich nicht wundern darf, wenn sie zunächst nur Anfeindungen begegnete und unverstanden blieb. —

Betrachten wir Wagners eigene Lebensumstände zur Zeit der Ausführung des „Tannhäuser", so erkennen wir leicht, daß uns in ihm gewissermaßen ein Selbstbekenntnis vorliegt. Den Konflikt in Tannhäusers Seele zwischen geistiger und sinnlicher Gewalt hat Wagner als Mensch und Künstler an sich selbst kennen gelernt. Gleich ihm trug er ein heißes Verlangen nach Glück und Lebensgenuß in sich. Doch die Formen und Arten des Genusses, wie sie ihm unsere moderne Welt bot, ekelten ihn an. Auch als Künstler sah er sich vor die Frage gestellt, die Eingebungen seiner Künstlerschaft dem Geschmack des Publikums und seiner Modelaunen anzupassen, um Künstlerruhm und Anerkennung zu erkaufen. Wie Tannhäuser stand also auch er vor einem Zwiespalt, für den er in diesem Leben keine Lösung ersah. Entweder äußeres Glück, sinnliche Behaglichkeit auf Kosten seines Künstlertums, oder getreue Erfüllung seiner Kunstmission in der, zumal für eine Natur wie die seine, doppelt harten Einsamkeit des Unverstandenen oder Verkannten. Wie Tannhäuser erst durch den Tod in einer anderen Welt Erlösung findet, so erhofft auch Wagner Errettung in einer Welt, die anders war als die, in der er damals lebte, und sehnte sich nach dieser neuen Welt, die seiner Kunst erst eine Heimat bieten würde.

DIE KÖNIGLICHE KAPELLE BETREFFEND. (1. März 1846. Zum erstenmal veröffentlicht in „Der junge Wagner".)

Nach dreijähriger Tätigkeit an der Spitze der Dresdener Kapelle mußte Wagner mit Bedauern erkennen, daß „der Nutzen, von dem er in seiner Stellung werden konnte, sich nur auf einzelne wenige Leistungen zu erstrecken vermochte, daß er aber der Kapelle nicht von einer auch für die Zukunft ersprießlichen Wichtigkeit hatte werden können". Den Grund dafür sah er in der fehlerhaften Organisation des Instituts und in der beständigen Kollision der Interessen der Hofkapelle mit denen des Theaters. Ein Vergleich beider zeigte ihm deutlich, daß „vorzugsweise die Kapelle als dasjenige Institut angesehen werden kann,

welches einer wirklichen Vervollkommnung fähig ist". Er arbeitete auf Grund der in den drei Dienstjahren gewonnenen Erfahrungen und Einsichten eine „klare und beweiskräftige Darlegung" aus, um durch zweckmäßige Abhilfe diese Vollkommenheit anzubahnen. Mit sorgfältigster Erwägung und schärfster Untersuchung selbst der kleinsten Details bespricht Wagner zunächst die Tätigkeit und Ziele der königlichen Kapelle, um sich dann eingehendsten Betrachtungen der Organisation der einzelnen Instrumentengruppen zuzuwenden. Überall deckt er freimütig die Mängel auf und macht an Hand von Tabellen und Kostenberechnungen ausführliche Besserungsvorschläge, aus denen ein klarer organisatorischer Blick und das ehrliche Streben eines ernsten gewissenhaften Künstlers sich offenbart. — Der Entwurf wurde von der vorgesetzten Behörde (Wagner hatte ihn seinem Intendanten von Lüttichau eingereicht) kaum der Beachtung gewürdigt und, nachdem die Sache ein Jahr hinausgezögert worden war, abschlägig beschieden. Das Original befindet sich noch heute im Besitz des Dresdener Hoftheaters.

BEETHOVENS IX. SYMPHONIE. (Dresdner Anzeiger 1846, Nr. 83, 90, 92. 24., 31. März, 2. April. Enthalten in „Der junge Wagner".)

Drei anonym erschienene enthusiastische Notizen, um das Publikum für das Riesenwerk zu begeistern.

PROGRAMM ZU BEETHOVENS IX. SYMPHONIE UND BERICHT ÜBER DEREN AUFFÜHRUNG. (Ges. Schr. II, 50—64.)

Zu der Aufführung von Beethovens IX. Symphonie am 5. April 1846 suchte Wagner den gegen diese Schöpfung eingenommenen Hörern das wahre Verständnis zu erschließen, indem er ihnen die den einzelnen Sätzen zugrunde liegenden Seelenstimmungen an passenden Zitaten aus Goethes Faust erläuterte.

KÜNSTLER UND KRITIKER IN HINSICHT AUF EINEN BESONDEREN FALL. (Dresdner Anzeiger, 11. August 1846. Enthalten in „Der junge Wagner".)

Abwehr gegen eine gehässige Kritik von C. Banck, dem Beckmesser des Dresdner Tageblatts, über eine unter Wagners Leitung stattgehabte Aufführung von Figaros Hochzeit, um das Publikum „durch eine öffentliche Beleuchtung der Haltlosigkeit und Hinfälligkeit dieser zu Markt getragenen Vielwisserei und Besserkennerei" aufzuklären.

BEARBEITUNG VON GLUCKS „IPHIGENIE IN AULIS" (Dresden, Februar 1847, veröffentlicht bei Breitkopf & Härtel).

Wagner strebt in dieser Neubearbeitung des Gluckschen Meisterwerkes eine straffe dramatische Fassung des Textes an unter Ausschaltung alles über-

flüssigen Beiwerks, mit dem der französische Geschmack das Verhältnis Achilles' zu Iphigenie zu einer süßlichen Liebesgeschichte verwässert hatte. Vor allem galt es, den Schluß mit der unerläßlichen Mariage zu beseitigen. Wagner greift hier auf Euripides zurück. Doch noch Eigeneres als in der zum Teil recht einschneidenden Neudichtung einzelner Szenen gibt er in den bis ins kleinste Detail ausgeführten szenischen Bemerkungen, die uns die genialen Eingebungen des Regisseurs Wagner in hellstem Licht zeigen. Mit unscheinbaren Mitteln werden die verblüffendsten dramatischen Wirkungen erzielt! Die Richtlinien der musikalischen Neubearbeitung gibt Wagner folgendermaßen an: „Die meist ganz unvermittelt nebeneinander stehenden Arien und Chöre suchte ich, der dramatischen Lebendigkeit zulieb, durch Übergänge, Nach- und Vorspiele zu verbinden, wobei ich es mir hauptsächlich angelegen sein ließ, durch Benutzung der Gluckschen Motive selbst die Einmischung des fremden Musikers so unmerklich wie möglich zu machen. Nur im dritten Akte mußte ich der Iphigenie, sowie der von mir eingeführten Artemis, ariose Rezitative von meiner eigenen Komposition geben. Außerdem aber bearbeitete ich die ganze Instrumentation, jedoch immer nur in der Absicht, das Vorhandene zur rechten Wirkung zu bringen, mehr oder weniger ausführlich von neuem."

BEARBEITUNG DES TRIUMPHMARSCHES AUS SPONTINIS „VESTALIN". (Dresden, Herbst 1844.)

BEARBEITUNG VON PALESTRINAS „STABAT MATER". (Dresden, März 1848.)

Diese Bearbeitungen nahm Wagner während seiner Dresdner Kapellmeistertätigkeit vor der Aufführung der Werke vor. Es leitete ihn hierbei vor allem der Gedanke, die Absicht des Komponisten so klar wie möglich zu verwirklichen, auch an den Stellen, wo es diesem selbst bei der Konzeption des Werkes noch nicht geglückt war, sein Wollen restlos zur Tat werden zu lassen. Soweit es das Kunstwerk als solches zuließ, beachtete er streng die Pietät, aber auch nur so weit! [Näheres über die einzelnen Werke siehe „Die Musik" IV, 10/11, S. 231 ff. „R. Wagner als Bearbeiter" v. W. Kleefeld.]

LOHENGRIN. Romantische Oper in drei Akten.

Gleichzeitig mit der Sage vom „Sängerkrieg auf Wartburg" hatte sich Wagner noch in Paris 1841 der Zauber des Lohengrinstoffes erschlossen. Kaum war die Tannhäuserpartitur vollendet, so ließ es ihm keine Ruhe, die neue Dichtung auszuführen. Während eines Erholungsaufenthaltes in Marienbad im Sommer 1845 wurde die Textskizze aufgezeichnet und nach der Rückkehr nach Dresden der Entwurf versifiziert. Am 27. November war der namentlich im 3. Akt von der heutigen Fassung allerdings erheblich abweichende Text

(vgl. des Verfassers Aufsatz „Die Urschrift des Lohengrin“ in Die Musik XI, 14) beendet. Berufspflichten verhinderten den Beginn der Komposition, erst der Ruhe des dreimonatigen Sommerurlaubs 1846, den Wagner in Großgraupa zubrachte, war dieser vorbehalten. Nach den hier aufgezeichneten Skizzenblättern führte er die Arbeit dann sofort durch. Er begann seltsamerweise mit dem dritten Akt (9. Sept. 1846 bis 5. März 1847), dem der erste (beendet am 8. Juni) und der zweite (beendet am 2. August) folgten. Mit der Aufzeichnung der Ouvertüre am 28. August war der Kompositionsentwurf abgeschlossen. Die Ausführung der Partitur beanspruchte noch den Herbst und Winter, und Ende März 1848 lag sie vollständig vor. Die Uraufführung fand, nachdem Dresden abgelehnt, am Goethetag, den 28. August, 1850 in Weimar unter Liszts liebevoller Leitung statt. Der Schöpfer selbst hörte sein Werk erst elf Jahre später im Mai 1861 in Wien.

„Ein uralter und mannigfach wiederholter Zug geht durch die Sagen der Völker, die an Meeren oder an meermündenden Flüssen wohnten: auf dem blauen Spiegel der Wogen nahte ihnen ein Unbekannter von höchster Anmut und reinster Tugend, der alles hinriß und jedes Herz durch unwiderstehlichen Zauber gewann; er war der erfüllte Wunsch des Sehnsuchtsvollen, der über dem Meeresspiegel in jenem Lande, das er nicht erkennen konnte, das Glück sich träumte. Der Unbekannte verschwand wieder und zog über die Meereswogen zurück, sobald nach seinem Wesen geforscht wurde.“ Dieser alte Urkern des Lohengrinmythos, wie ihn Wagner schildert, wurde in altfranzösischen Gedichten mit einer Sage vom Schwanenritter in Verbindung gebracht. Wolfram von Eschenbach machte aus diesem Schwanenritter den Gralsritter Loherangrin (d. i. Loheran Garin, Garin der Lothringer), den Sohn Parzivals. In der um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstandenen Dichtung „Der Sängerkrieg auf Wartburg“ wird die Lohengrinsage erzählt; daraus ging gegen 1290 die bayrische Lohengrindichtung hervor, die die Sage auf geschichtlichen Boden in die Zeit Heinrichs I., in das Jahr 933, verlegt.

Wagner, der stets bei seinen Texten gründlichste Quellenstudien mit dem Eifer eines Philologen betrieb und bei der Vorliebe für Volkssagen verblüffende Kenntnisse besaß, begnügte sich auch beim Lohengrin nicht mit dem Vorliegenden, sondern spürte allen hierher gehörigen Quellen nach. Die „deutschen Sagen“ der Gebrüder Grimm leisteten ihm treffliche Dienste. Es ist ohnegleichen, wie Wagner aus den verschiedensten Fassungen Bruchstücke zusammengetragen, den Kern der Sage von seinem Moder und Ballast befreit und alles zu einem Ganzen von poetischer Kraft und farbenprächtigstem Leben zusammengeschweißt hat. Bei der ersten Kenntnis hatte ihm der Lohengrinmythos einen „fast unangenehmen Eindruck“ hinterlassen. „Das

altdeutsche Gedicht ist das dürftigste und platteste, was in dieser Art auf uns gekommen ist," berichtet er darüber, „und ich fühle mich in der Befriedigung des Reizes sehr glücklich, die fast ganz unkenntlich gewordene Sage aus dem Schutt der schlechten prosaischen Behandlung des alten Dichters erlöst und durch eigene Erfindung und Nachgestaltung sie wieder zu ihrem reichen hochpoetischen Wert gebracht zu haben." Wie beim Tannhäuser, so lockte Wagner hier der rein-menschliche Kern des Mythos, das ewig sich wiederholende allgemeine Problem, und auch diesmal gestaltete er eigenes Erleben, glühendes Sehnen seiner Künstlerseele. Und doch besteht ein Unterschied zwischen Lohengrin und den früheren Werken. Sehnten sich der Holländer und Tannhäuser aus Qual und Sünde heraus nach dem Unbekannten, Reinen, nach der Höhe, so sehen wir in Lohengrin die Sehnsucht, aus dem erhabenen Reiche der Reinheit hinabzusteigen, teilzunehmen an der irdischen Gefühlswelt. Der Unsterbliche, der Gott verlangt nach dem Glück der Sterblichen. Schon einmal hatte Wagner dieses Thema gestreift in seinem Erstling (Die Feen) und es in rein äußerlicher Weise zu einem versöhnenden Schluß geführt. Jetzt, da der Künstler von innen heraus gestaltet, muß der Ausgang natürlich ein tragischer sein. Lohengrin sucht das Weib, das an ihn glaubt, das ihn unbedingt liebt. Er will nicht bewundert und angestaunt werden, er sehnt sich aus seiner idealen Einsamkeit herab nach Liebe, nach dem Verstandensein durch Liebe. Er will Mensch sein; darum muß das Geheimnis seiner Art verhüllt bleiben. In Elsa glaubt er dieses Weib zu erkennen. Ihre makellose Reinheit, so fern allem Irdischen, bietet die Gewähr. Geblendet von dem Glanz, der Lohengrin umgibt, umhaucht von seinem göttlichen Wesen, wächst ihre Kraft, und im festen Glauben an sich gelobt sie, sein Gebot zu achten. Im Taumel einer zuvor nie empfundenen Seligkeit (daher sein unvermitteltes, einem Aufschrei ähnliches „Elsa, ich liebe dich") ist Lohengrins Herz „des Grales keuschem Dienst entwandt" (ursprüngliche Fassung des Textes). Er will Mensch sein, darf jedoch seine göttliche Sendung nicht aufgeben. Darin liegt die Tragik seines Geschickes. Elsa aber bleibt bei aller Vollkommenheit immer Mensch, und obwohl sie fühlt, daß die Offenbarung seines Wesens ihr den Untergang bereiten wird, muß sie sein Gebot brechen, da ihre Liebe nicht ruhen darf, sie den Geliebten nicht wirklich ihr eigen nennen kann, ehe sie ihn ganz erkannt hat. Das Verhältnis des Gottes zum Sterblichen — des Höhenmenschen zum Alltagsmenschen — muß stets einen tragischen Abschluß finden. Der Erdenbewohner kann das Göttliche nicht ertragen, er sucht es zu sich herabzuziehen, andererseits kann er sich nie zu ihm emporschwingen, das Allzumenschliche, das ihm anhaftet, wird ihn immer wieder herabzwingen.

Welch innerer Zusammenhang besteht nun zwischen diesem erschütternden

Drama und Wagners eigenem Geschick, welche bittere Not gab ihm die ergreifenden Töne ein? Wagner war sich, nach den trüben Erfahrungen, die er mit dem Tannhäuser in der deutschen Kunstwelt zu machen hatte, seiner vollkommenen Einsamkeit als Künstler bewußt geworden. Hier fühlte er sich glücklich geborgen. Aber er war nicht für die Abgeschiedenheit geschaffen, seine unstillbare Sehnsucht, sich der Welt mitzuteilen, zog ihn von der freien Bergeshöhe wieder hinab. Lohengrin ist die Tragödie des Genies. Das ewige Mißverhältnis zwischen Künstler und Welt ist darin gestaltet. Wie Lohengrin seine Sehnsucht nicht stillen, Elsa nicht zu seinen Höhen emporheben kann, ohne seine Göttlichkeit aufzugeben, so kann auch der Künstler sich der Allgemeinheit nicht verständlich machen, ohne Einbuße an seinem Künstlertum zu erleiden. Immer wieder wird er sich, verwundet von den Erfahrungen in der Welt, in die Einsamkeit seiner Künstlerschaft flüchten.

Dieses Hauptdrama ist von Wagner in einen ungemein bewegten, dramatisch belebten Rahmen eingeschlossen. Der Erdenrest in Elsa, das dem Göttlichen Entgegenwirkende, ist in der meisterhaften Gestalt des dämonisch-furchtbaren Weibes Ortrud — einer von Wagner der Sage frei eingefügten Person — verkörpert. Sie kennt keine Liebe, nur Selbstsucht und glühenden Haß gegen alles Neue oder Außergewöhnliche. Mit fanatischer Glut hängt sie noch an den alten Heidengöttern. Durch diesen Zug gewinnt Wagner seinem Drama noch eine neue Seite ab: den Streit zwischen dem jungen Christentum und dem Heidentum, der durch das Gralswunder am Ende der Oper zugunsten des ersteren entschieden wird. Außer diesem der Zeit gemäßen Konflikt bietet das Werk ein prächtiges Kulturgemälde des 10. Jahrhunderts. Die Zeremonien, wie das Gottesgericht, der Aufruf des Heerbannes, die Hochzeitsfeier usw., sind von Wagner streng historisch dargestellt. Dabei versäumt er nicht, in der Ansprache des Königs (man vergleiche übrigens diese lebenswahre Gestalt mit dem noch konventionellen Landgrafen im Tannhäuser, um die Weiterentwicklung des Dramatikers Wagner zu erkennen) lebhaft für den deutschen Nationalgedanken einzutreten:

„Ob Ost, ob West, das gelte allen gleich
Was deutsches Land heißt, stelle Kampfesscharen,
Dann schmäht wohl niemand mehr das Deutsche Reich!"

wie überhaupt die Signatur des Lohengrin eine urdeutsche ist. Die geschaffenen Bühnenbilder mit den malerischen Massenwirkungen und die dramatisch aufgebauten Steigerungen, wie Lohengrins Ankunft, der Siegesjubel des Finales vom I. Akt, der Streit der beiden Frauen vor dem Münster (eine Nachbildung aus den Nibelungen), haben auf der Opernbühne nicht ihresgleichen.

Wie die Lohengrindichtung ganz als einheitliches Drama konzipiert und ausgeführt, so daß die Freunde Wagners beim Kennenlernen des Textes das Komponieren eines derartigen „rein gesprochenen Dramas“ für eine Unmöglichkeit erklärten, so mußte auch die Musik sich noch weiter als in den früheren Werken von den üblichen Bahnen entfernen. Die einzelnen in sich abgeschlossenen Nummern der Oper verschwinden jetzt ganz, die Form folgt einzig aus der dramatischen Situation. Dies bedingt eine Weiterentwicklung der Anwendung der Leitmotive, die jetzt keineswegs mehr lediglich Reminiszenzen sind, sondern in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht stehen und mehrfach dem Charakter der Szene entsprechend thematisch umgestaltet werden. Zu welch bedeutsamer dramatischer Verwertung sie gelangen können, zeigt am klarsten das Auftreten des Frageverbots als musikalische Deutung der drohenden Geste Ortruds am Ende des zweiten Aktes. Mitten in der Freude und Ruhe des Glückes reckt es sich warnend empor und läßt uns schon hier das kommende Unheil und seine Gestalt ahnen. Auch die Melodie wird dem dramatischen Ausdruck untertan gemacht; „als reine Melodie durfte sie gar keine Aufmerksamkeit erregen, sondern dies nur so weit, als sie der sinnlichste Ausdruck einer Empfindung ist, die in der Rede bestimmt wird.“ Der „Sprachgesang“ schreitet zu reiferer Vollendung heran. Das Individuelle des Ausdrucks suchte Wagner dabei durch „eine immer bezeichnendere Begleitung des Instrumentalorchesters“ zu erhöhen. Auch dieses weist wichtige Änderungen auf, die am sichtbarsten gleich im Vorspiel hervorstechen: die gesteigerte Teilung des Streichkörpers — dem Instrumentalkörper werden hier vier Soloviolinen entgegengestellt — und die polyphone Orchesterführung, die Wagner später zu so gewaltiger Meisterschaft ausgebildet hat. Für beide Punkte hatte Wagner Vorbilder, aber die systematische Ausbildung und die daraus für die Zukunft entspringende Bedeutung sind sein Verdienst. Das Lohengrinvorspiel schildert, wie der Gral von einer Engelschar zur Erde herabgeführt wird, um hier von einer treuen Genossenschaft von Rittern, die sein Segen zu dem Dienste geweiht, als Heiligtum gehütet zu werden. Es steht mit dem Gang der Oper nicht in unmittelbarem Zusammenhang, aber es bereitet dem Hörer den Boden für das Verständnis des Kommenden. Es schlägt uns in den Bann der erhabenen Weihe und Transzendenz, verbreitet Andacht und Stimmung um sich, so daß wir gläubig der Enthüllung des Überirdischen, der Offenbarung des Genies lauschen.

ENTWURF ZUR ORGANISATION EINES DEUTSCHEN NATIONALTHEATERS FÜR DAS KÖNIGREICH SACHSEN. (Sommer 1848. Ges. Schr. II, 232—273.)

Eingehender, bis ins kleinste Detail ausgearbeiteter Entwurf zur Organi-

sation eines Nationaltheaters zu Dresden und der Hofmusik, von dem Bestreben eingegeben, das Theater aus seinem Tiefstand aufzurütteln und zur Lösung seiner Aufgabe zu befähigen, „die Veredlung des Geschmacks und der Sitten zu bewirken". Besonders interessant ist, daß hier zum erstenmal der Gedanke eines „Gesamtkunstwerkes" vorübergehend gestreift wird.

WIE VERHALTEN SICH REPUBLIKANISCHE BESTREBUNGEN DEM KÖNIGTUME GEGENÜBER? Aufsatz (im Dresdner Anzeiger, 14. Juni 1848. Wieder abgedruckt in „Der junge Wagner").

In gewissem Sinn haben wir in diesem Aufsatz, den Wagner am Tag nach seiner Publikation selbst in einer Versammlung des „Vaterlandsvereins" vorlas, einen Vorläufer der späteren ausführlicheren Abhandlung „Deutsche Kunst und deutsche Politik" zu erblicken. Wagner fordert hierin „den Untergang des letzten Schimmers des Aristokratismus", die „Zuerteilung des unbedingten Stimm- und Wahlrechts", die „Bildung einer allgemeinen großen Volkswehr" und als Höchstes die eine Wiedergeburt der menschlichen Gesellschaft bewirkende „Emanzipation des Menschengeschlechts von der Herrschaft des Geldes". Dies alles ließe sich jedoch nur verwirklichen in einer Republik, die seiner Ansicht nach sehr gut mit dem Weiterbestehen des Königshauses vereinbar wäre, indem der König „der erste und allerechteste Republikaner" sein solle. Dieser Aufsatz mit seinen unmöglichen idealen Forderungen zeigt aufs deutlichste, wie fern Wagner innerlich der politischen Bewegung von 1848/49 stand, daß er in seiner für ihn verhängnisvollen Verquickung der künstlerischen mit der politischen Revolution sie überhaupt nicht zu fassen vermochte.

DEUTSCHLAND UND SEINE FÜRSTEN (Roeckels „Volksblätter" vom 15. Oktober 1848).

Ob dieser Aufsatz, der viele der in der Vaterlandsvereinsrede angeschnittenen Fragen ausführlicher behandelt, wirklich aus Wagners Feder stammt (er erschien wie alle Aufsätze in den revolutionären „Volksblättern" anonym), ist sehr fraglich und — stilistisch spricht ebensoviel dagegen wie dafür — heutzutage kaum noch mit Sicherheit zu entscheiden.

DIE WIBELUNGEN. Weltgeschichte aus der Sage. (Sommer 1848. Ges. Schr. II, 115—155.)

Aus dem Sehnen der damaligen Zeit heraus beschäftigte sich Wagner mit zwei künstlerischen Plänen: einem gesprochenen fünfaktigen Drama Friedrich der Rothbart, zu dem nur eine ganz knappe Skizze erhalten ist, und einer Oper, deren Mittelpunkt die Heldengestalt Siegfrieds bilden sollte.

Er entschloß sich schließlich für die Sage gegen die Geschichte. Den inneren engen Zusammenhang, den er zwischen den beiden Stoffen, den sagenhaften Nibelungen und dem historischen Geschlecht der Wibelingen (Ghibelinen) oder Wibelungen erkennen zu können glaubte, legte er in dieser kleinen Schrift nieder, die auf historische Wahrheit natürlich keinen Anspruch erhebt.

DER NIBELUNGEN-MYTHUS. Als Entwurf zu einem Drama. (Herbst 1848. Ges. Schr. II, 156—166.)

Nachdem sich Wagner für „Siegfried" entschieden, zeichnete er zunächst den Nibelungenmythus, wie er sich ihm offenbart hatte, als Prosaentwurf auf. Diese Skizze stimmt in den Hauptzügen mit der späteren Fassung des „Nibelungenrings" überein. Viele Stellen sind sogar wortgetreu beibehalten worden. Den letzten Abschnitt dieses Mythus:

SIEGFRIEDS TOD führte Wagner in dem Zeitraum vom 12. bis 28. November 1848 als Drama in drei Akten nebst einem Vorspiel aus. (Ges. Schr. II)

Hieraus entstand später mit wenigen Änderungen die „Götterdämmerung" Zur Verkörperung der Naturgestalt Siegfrieds schien Wagner der moderne Vers nicht anwendbar. Er mußte daher auf eine andere Sprachmelodie sinnen. „An dem urmythischen Quell traf ich auch ganz von selbst auf den sinnlich vollendeten Sprachausdruck, in dem einzig dieser Mensch sich kundgeben konnte. Es war dies der nach dem wirklichen Sprachakzente zur natürlichsten und lebendigsten Rhythmik sich fügende, zur unendlich mannigfaltigsten Kundgebung jederzeit leicht sich befähigende, stabgereimte Vers." Es findet sich sogar bereits eine musikalische Skizze zu diesem Werk aus damaliger Zeit. Doch da Wagner an eine Aufführung nicht denken konnte, gab er es auf und wandte sich einem neuen Entwurf zu.

JESUS VON NAZARETH. Ein dichterischer Entwurf. (Ende 1848. Nachgel. Schr. 45—110.)

Dies Fragment ist nur aus der Zeit seines Entstehens verständlich. Die Strömungen der Revolutionszeit und die Bitternisse des einsam einer ihn nicht verstehenden Welt gegenüberstehenden Künstlers klingen darin deutlich an. Der einzelne muß die Unmöglichkeit einer Reformation ohne Hilfe der Allgemeinheit erkennen, es bleibt ihm nur die Sehnsucht nach dem Tod. So stellte auch Wagner die Natur Jesu, alles Übernatürlichen entkleidet, in der Weise dar, daß das Selbstopfer Jesu „nur die unvollkommene Äußerung desjenigen menschlichen Triebes sei, der das Individuum zur Empörung gegen eine lieblose Allgemeinheit drängt, die der durchaus einzelne allerdings nur durch

Selbstvernichtung beschließen kann, die jedoch nur die Verneinung der lieblosen Allgemeinheit bedeutet." Die „Liebe" als ethische Macht dem „Gesetz" entgegengestellt, sollte den Kernpunkt des Stückes bilden. In den breit ausgesponnenen philosophischen Betrachtungen des Werkes macht sich bereits unverkennbar der Einfluß der junghegelianischen Richtung, vor allem Feuerbachs, fühlbar. Die Erkenntnis, daß es unmöglich sei, „Jesus von Nazareth" auf die Bühne zu bringen, was zum richtigen Verständnis unbedingt erforderlich gewesen wäre, hieß Wagner den Plan aufgeben.

ED. DEVRIENTS „GESCHICHTE DER DEUTSCHEN SCHAUSPIELKUNST". Aufsatz (vom 8. Januar 1849 für die Augsburger Allg. Zeitung; enthalten in „Der junge Wagner").

Sehr empfehlende Würdigung des Devrientschen Werkes. Wagner sucht an Hand des darin enthaltenen Materials die Mängel der deutschen Schauspielkunst zu erklären und des Autors Reformvorschläge eindringlichst zu stützen. „Mit dem edelsten Eifer, im Gefühle höchster sittlicher Berechtigung, tritt der Verfasser im Bewußtsein der von der Gesellschaft noch so unbegriffenen Würde seines Standes dem Staate mit der wohlbegründeten Forderung entgegen: sein höchstes Interesse am Theater zu erkennen und dafür zu sorgen, daß es als würdiges Glied der Staatsanstalten frei und wohltuend seinen hohen Beruf ausüben dürfe. Frei und selbständig muß es der einen Aufgabe nachgehen dürfen, die Sitten und den Geschmack des Volkes zu kräftigen und zu veredeln; jeder Einfluß, außer dem der künstlerischen Intelligenz der Berufenen und des unverleiteten sittlichen Gefühls der Gesamtheit, muß von ihm ferngehalten werden."

THEATERREFORM. Aufsatz unter dem Pseudonym J. P. — F. R. Schauspieler außer Engagement. (Erschienen im Dresdner Anzeiger, 16. und 18. Januar 1849. Beide Aufsätze nebst der Entgegnung enthalten in „Der junge Wagner".)

Ed. Devrients Reformschrift „Das Nationaltheater des neuen Deutschlands", in der er sich hauptsächlich gegen das Intendantenunwesen an den Theatern wandte, hatte in einem von „Scenophilus" unterzeichneten Artikel aus Berlin, der auch im Dresdner Anzeiger abgedruckt worden war, heftige Anfeindung gefunden. Wagner, der in diesem „Theaterjokel" den „leibhaftigen Gottseibeiuns — wollen sagen: Oberhoftheaterintendanten Berlins" vermutete, zog in einem kampfesfrohen, sehr satirisch gehaltenem Aufsatz (seiner Stellung halber anonym) zu Felde. Einen schüchternen Entgegnungsversuch, der tags darauf in der Zeitung erschien, beantwortete er umgehend mit einem noch verschärften neuen Angriff — „Nochmals Theaterreform".

DER MENSCH UND DIE BESTEHENDE GESELLSCHAFT. Aufsatz (in Roeckels „Volksblätter“, 10. Februar 1849. Wieder abgedruckt in „Der junge Wagner“).

Wagner hält hier in flammenden Worten Abrechnung mit der menschlichen Gesellschaft, die ohne Erkenntnis, ohne Bewußtsein ihrer Aufgabe sei. Stolz verkündet er: „Der Kampf des Menschen gegen die bestehende Gesellschaft hat begonnen. Dieser Kampf, er ist der heiligste, der erhabenste, der je gekämpft wurde, denn er ist der Kampf des Bewußtseins gegen den Zufall, des Geistes gegen die Geistlosigkeit, der Sittlichkeit gegen das Böse, der Kraft gegen die Schwäche: Es ist der Kampf um unsere Bestimmung, unser Recht, unser Glück. Die Kraft zu diesem heiligen Kampf kann uns nur erwachsen aus der Erkenntnis der Verworfenheit unserer Gesellschaft; ist sie einmal erkannt, dann ist sie auch gerichtet!“

DIE REVOLUTION. Aufsatz (in Roeckels „Volksblätter“ vom 8. April 1849. Wieder abgedruckt in „Der junge Wagner“).

Ein begeisterter, dichterischer Hymnus auf die Revolution, „die dahergebraust kommt auf den Flügeln der Stürme, das hehre Haupt von Blitzen umstrahlt“. Nachdem die Wirkung ihres Erscheinens auf die einzelnen Menschenklassen und Gesellschaftsgruppen in lebendigen Farben gemalt, wird das Evangelium der Revolution der unterdrückten Menschheit verkündet. „Ich will zerstören von Grund aus die Ordnung der Dinge, denn sie ist entsprossen der Sünde, ihre Blüte ist das Elend und ihre Frucht das Verbrechen; die Saat aber ist gereift und der Schnitter bin ich ... Der eigne Wille sei der Herr des Menschen, die eigne Lust sein einzig Gesetz, die eigne Kraft sein ganzes Eigentum, denn das Heilige ist allein der freie Mensch, und nichts Höheres ist denn Er ... und da ihr alle gleich, so will ich zerstören jegliche Herrschaft des einen über den anderen ... Das eine führe ich zum Glück, über das andere schreite ich zermalmend hinweg, denn ich bin die Revolution, ich bin das ewig schaffende Leben, ich bin der einige Gott, den alle Wesen erkennen, der alles, was ist, umfaßt, belebt und beglückt!“

DIE KUNST UND DIE REVOLUTION. (Zuerst verlegt in Leipzig, bei O. Wigand, 1849. Ges. Schr. III, 8—41.)

Sein soziales Ideal ersieht Wagner im Staatswesen des hellenischen Altertums annähernd verwirklicht. Aus ihm entsprang das höchste Kunstwerk, die attische Tragödie. Die nationale Beschränktheit brachte es zu Fall, und mit dem Sturz Griechenlands beginnt auch der Zerfall der Kunst. Philosophie und das die Sinnlichkeit negierende Christentum konnten nur kunstfeindlich wirken. Aber es sollte noch schlimmer kommen: die Kunst verkaufte sich der Industrie. Unsere moderne Kunst ist zum Handwerk geworden. Sie hat für die Allgemeinheit zu existieren aufgehört; sie lebt nur noch im Bewußtsein des einzelnen, im Gegensatz zu dem öffentlichen Unbewußtsein. War die Kunst bei den Griechen als Allgemeingut konservativ, so muß sie bei uns revolutionär sein. Die große Menschheitsrevolution, die mit der Zerstörung des griechischen Staates begonnen hat, kann nur eine Wiedergeburt der Kunst bringen. Doch sie soll nicht das Griechentum wiederherstellen, das „Kunstwerk der Zukunft" soll die Schranken der Nationalitäten überbrücken.

Nach dem Aufstand in Dresden war Wagner nach Zürich geflüchtet. Die großen Hoffnungen, die er auf die Revolution gesetzt hatte, erwiesen sich als trügerisch. Doch der temperamentvolle Künstler ließ nicht von seinen phantastischen Träumen. Er glaubte immer noch an eine nahe bevorstehende Umwälzung der sozialen Verhältnisse und an eine daraus resultierende Besserung der Kunstzustände. Es drängte ihn, von neuem einzugreifen in die Entwicklung der Dinge, seine Stimme zu erheben und der Zeitbewegung Wege und Mittel zu weisen. In vierzehn Tagen (Juli 1849) schrieb er seine Gedanken zu diesem Aufsatz nieder, der ursprünglich für eine französische Zeitung bestimmt war, die ihn aber zurückwies, da sie mit dieser seltsamen Verquickung von Politik und Kunstgeschichte nichts anzufangen wußte. — In „Kunst und Revolution" offenbaren sich im Keime die charakteristischen Eigentümlichkeiten, die bald stärker, bald schwächer in allen literarischen Werken Wagners auftreten. Die unklare Vermengung von Kunst mit Politik macht sich hier noch einmal sehr stark und störend fühlbar, und der Gehalt des Aufsatzes offenbart sich erst als wertvoll, wenn man ihn aus dem Wust weltfremder Phantasien herausschält und von einseitig radikaler Beleuchtung befreit; dann aber weist er schon scharf auf die Gedankenwelt der späteren Werke hin. — [Eine ausführliche ästhetische Würdigung von Wagners schriftstellerischen Werken findet man in dem Buche von Paul Moos: Wagner als Ästhetiker.]

DAS KUNSTWERK DER ZUKUNFT. (Zuerst verlegt in Leipzig, bei O. Wigand; 1850. Ges. Schr. III, 42—177.)

„Gelangt die Natur, durch ihren Zusammenhang mit dem Menschen, im Menschen zu ihrem Bewußtsein, und soll die Betätigung dieses Bewußtseins das menschliche Leben selbst sein — gleichsam als die Darstellung, das Bild der Natur —, so ist die Darstellung des Lebens, das Abbild seiner Notwendigkeit und Wahrheit: die Kunst.“ Aus dieser Definition folgert Wagner, daß die zeitgenössische Kunst gar keine Kunst sei. Der Zwiespalt zwischen dem Künstler und der Öffentlichkeit macht eine Verwirklichung der Kunst unmöglich. Diese ist eine Folge der Abkehr von der Natur. Der Verfall der griechischen Tragödie hat den Verband der Künste, in dem diese nur eine ungeteilte Kunst bildeten, aufgelöst und sie zu Einzelkünsten mit eigenem getrennten Entwicklungsgang gemacht. Wagner weist den engen Zusammenhang der „drei reinmenschlichen Künste“: Tanz-, Ton- und Dichtkunst nach, denen die „bildenden Künste“ entgegenstehen. Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das Drama, und in diesem „Kunstwerk der Zukunft“ sollen die Einzelkünste ihren egoistischen Trotz aufgeben und in der Liebe zueinander sich zum Gesamtkunstwerk vereinen. Der einzelne Künstler kann dies aber nicht allein schaffen, sondern es nur vorbereiten; erst die freie künstlerische Genossenschaft kann es verwirklichen. Aus ihr geht der Darsteller hervor, der in der Begeisterung für den seiner Individualität besonders entsprechenden Helden sich zum Dichter, zum künstlerischen Gesetzgeber der Genossenschaft erhebt.

Ehe Wagner sich wieder dem künstlerischen Produzieren zuwenden konnte, fühlte er das Bedürfnis, mit sich und seinen Freunden zunächst einmal über seine Kunstpläne zu einer klaren Verständigung zu kommen. Er suchte daher das Kunstwerk, das er mit Lohengrin bereits angebahnt und das seine späteren Werke zu immer größerer Vollendung führen sollte, theoretisch zu entwickeln, zur Kunstlehre zu erweitern und der Allgemeinheit verständlich zu machen. Der erste Baustein hierzu war „Das Kunstwerk der Zukunft“. So klar Wagner in seinen Kunstschöpfungen seine Intentionen durchführen und ausdrücken konnte, so verworren und anfechtbar ist seine theoretische Beweisführung. In zündender Rede und mit hinreißendem Schwung verteidigt er seine Sache, man fühlt, es ist ihm bitter ernst, er glaubt fest an die Kraft seiner Worte. Doch in seinem Bekehrungsfanatismus schießt er weit über das Ziel hinaus. Auf welchem Gebiete er sich auch bewegt, im Grunde spricht er immer nur von sich, er kommt nicht über sein eigenes Thema hinaus, beurteilt alles einseitig und befangen in seiner Lehre; für alles gibt es nur ein Heilmittel: sein Gesamtkunstwerk. Wagner, der im praktischen Leben selbst ein so großes Regietalent besaß, verliert in seinen theoretischen Forderungen fast

stets den Boden unter den Füßen und wird Phantast. Seine Ausführungen über die verschiedenen Kunstzweige sind geistreich und bedeutsam, aber man muß sie als Offenbarungen eines vom Fanatismus seiner Sendung beseligten künstlerischen Genies würdigen, nicht als wissenschaftliche Tatsachen.

WIELAND DER SCHMIED. Opernentwurf. (1849. Ges. Schr. III, 178—206.)

Der Versuch, mit einem neuen Werk in Paris einen Erfolg zu erringen, wozu ihn seine Freunde unablässig drängten, zwang Wagner, seine theoretischen Arbeiten zunächst zu unterbrechen. Nachdem er den Plan einer Oper „Achilleus" bald wieder verworfen, glaubt er in der Sage von Wieland dem Schmied einen geeigneten Stoff gefunden zu haben. Auch hier ist Wagner noch Revolutionär. Wieland war ihm das Symbol des deutschen Volkes: „O einziges herrliches Volk! Das hast Du gedichtet und Du selbst bist dieser Wieland! Schmiede Deine Flügel, und schwinge Dich auf!" Aber auch sein eigenes Künstlerlos hat Wagner hier geschildert. Auch er verließ das Ideal seiner Jugend, um sich einer Scheinkunst zuzuwenden; die höchste Not öffnete ihm die Augen und ließ ihn die wahre Kunst erkennen. — Da sich der Pariser Plan zerschlug, blieb der Entwurf unausgeführt. Wagner bot ihn später Liszt zur Komposition an, doch dieser zeigte keine Neigung, da er sich nicht dazu verstehen konnte, eine Oper, zumal eine deutsche, zu komponieren.

KUNST UND KLIMA. Aufsatz. (Paris, Februar 1850. Ges. Schr. III, 207—221.)

Man hatte Wagner den Vorwurf gemacht, er habe in seinem „Kunstwerk der Zukunft" den Einfluß des Klimas auf die künstlerische Befähigung und Produktion des Menschen außer acht gelassen. Hiergegen verteidigte er sich in seinem in der von A. Kolatschek herausgegebenen „Deutschen Monatsschrift" erschienenen Aufsatz und wies die Unabhängigkeit der schöpferischen Fähigkeit von der Natur nach, nur die Art der künstlerischen Produktion sei durch Unterschiede des Klimas, d. h. des wirklichen Wesens der menschlichen Gattung, bedingt.

DAS JUDENTUM IN DER MUSIK. Aufsatz unter dem Pseudonym K. Freigedank (für die „Neue Zeitschrift für Musik" vom August 1850; abgedruckt 3./6. September 1850).

Der Jude hat keine eigene Sprache mehr, in der fremden kann er aber nicht schaffen, nur nachsprechen, nachkünsteln. Er ist Herr durch sein Geld. Damit eignet er sich alles an, auch die Bildung, die Kunst. Am leichtesten ließ sich die Musik erlernen, da sie die Möglichkeit, in ihr zu reden, ohne etwas Wirkliches zu sagen, bei ihrer Vollkommenheit am mühelosesten erschließt.

Der Jude kann eigentlich immer nur aus seinem eigenen Stamm schöpfen, hier findet er aber kein „Was", sondern nur ein „Wie", eine ihm eigentümliche Ausdrucksweise. Wie in seinem Sprachjargon, so wirft er nun auch in der Musik alle Stilarten und Formen wahllos durcheinander. Mendelssohn, der sich bestrebte, einen unklaren, fast nichtigen Inhalt so interessant und geistblendend wie möglich auszusprechen, zeigt als die Spitze der jüdischen Musiker ihre ganze Tragik; Meyerbeer, der in der Befriedigung der Langeweile seine Lebensaufgabe erblickte, den guten Geschäftsmann. Heine war das Gewissen des Judentums, wie dieses das üble Gewissen unserer Zivilisation ist. Es gibt nur eine Erlösung für diesen Stamm: der Untergang, das Aufhören, Jude zu sein, wie Börne es erfüllt hat.

Dieser glänzend geschriebene Aufsatz — man mag sich zu seinen Übertreibungen stellen wie man will — erregte ungeheures Aufsehen und gab den eigentlichen Anstoß zu der wütenden Opposition, die bald gegen Wagner einsetzte. Später hat der Meister leider die hier vorliegende sachliche Untersuchung aufs persönliche Gebiet übertragen. (Siehe Seite 209/10.)

OPER UND DRAMA. (Zuerst verlegt in Leipzig, bei J. J. Weber, 1851. Ges. Schr. III, 222—320; IV, 1—129.)

Der Grundirrtum auf dem Kunstgebiet „Oper" besteht darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (Musik) zum Zweck, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht wurde. Dies wird in dem ersten Teil des Werkes: „Die Oper und das Wesen der Musik" an einer Darlegung des Entwicklungsgangs der Oper nachgewiesen. Ausgehend von der Arie, führt der Weg über Gluck, der die Rede in Musik setzte, Mozart, der den reinmusikkünstlerischen Gehalt zur höchsten Blüte entwickelte, Rossini, den Meister der seichten, oberflächlichen Melodie, Weber, den Gestalter der Volksmelodie, zu der historisch-charakteristischen Effektoper Meyerbeers. Diese Entwicklung fand nur nach reinmusikalischen Gesichtspunkten statt, in der Stellung des Dichters zum Komponisten hatte sich dabei nichts geändert. Nun ist aber die Musik ein weiblicher Organismus, der Dichter: der sie befruchtende, männliche. Zeigt der erste Teil des Werkes, daß eine reinmusikalische Entwicklung nur zum Verfall führen konnte, so wird im zweiten: „Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst" dargetan, daß die Dichtkunst für sich allein auch nicht das vollkommene Drama geben könne. Der Werdegang des modernen Dramas ist zur Sterilität gelangt durch Hindernisse, die ihm der Staat und die Wortsprache bereiteten. Die Wortsprache sei durch einen Zersetzungsprozeß aus der Urtonsprache entstanden, die sich als Melodie darstellen mußte, und sie müsse, ihrem wahren Gefühlsausdrucke ge-

mäß, wieder zu diesem mütterlichen Element zurückkehren. Als den eigentlich dramatischen Stoff erkennt Wagner den Mythos. Wurde bisher gezeigt, was die Vergangenheit verfehlte, so offenbart der dritte Teil: „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft", was das Kunstwerk der Zukunft an deren Stelle setzen wird. Im Gegensatz zu dem bisherigen Endreim und einem durch Zugrundelegung der griechischen Metren gewonnenen künstlichen Rhythmus gründet Wagner die künstlerische Gefühlswirkung der Dichtkunst auf den Vokal (Wort-Tonsprache), den er als der Urmelodie verwandt ansieht. Das stabgereimte musikalische Drama bildet die wahre Vereinigung von Dichtkunst und Musik. Eine wichtige Stelle nimmt darin das Orchester ein, dessen besonderes Sprachvermögen das der Wortsprache Unaussprechliche auszudrücken berufen ist, als Vertiefung einer Gebärde, eines Gedankens, einer Ahnung. Dieses Kunstwerk ist ein einheitliches Drama: die Versmelodie ist der Mittelpunkt, die Tonsprache das einigende Band, das Orchester das die Einheit des Ausdrucks ergänzende Sprachorgan, die melodischen Momente die dramatischen Motive (Leitmotive). Die Darsteller für dieses Drama sind nicht vorhanden, daher kann es noch nicht zur Tat werden; aber der Künstler erblickt das Leben der Zukunft und in der Sehnsucht darnach schafft er das Kunstwerk.

Ein anonymer Aufsatz im Brockhaus'schen Konversationslexikon der Gegenwart hatte Wagner ursprünglich (im Herbst 1850) angeregt, einen Aufsatz über die moderne Oper zu schreiben. Doch während der Arbeit weitet sich der Stoff immer mehr, das Manuskript schwillt an; Wagner arbeitet mit „fanatischem Fleiß", und Mitte Februar 1851 ist das große Werk abgeschlossen. Er glaubte darin alles niedergelegt zu haben, was er der Welt zu sagen hatte. „Hier hast Du mein Testament," schreibt er an Uhlig, „ich kann nun sterben. Was ich noch tun könnte, kommt mir wie unnützer Luxus vor." Oper und Drama ist zweifellos die bedeutendste literarische Schöpfung Wagners: der analytische Grundbau seiner Kunstwerke. Zum Verständnis seiner Kunstanschauung bildet ihre Kenntnis eine unentbehrliche Voraussetzung. Leider bietet das Werk dem Leser aber nicht geringe Schwierigkeiten, die Gedankengänge huschen häufig kreuz und quer, die Beweisführung ist nicht selten gewunden und kompliziert, der leuchtende Edelstein zuweilen schwierig aus der ihn erdrückenden Fassung herauszulösen. Der Grund dieser Übelstände liegt darin, daß Wagner nicht eine schon fertig durchdachte Theorie in dieser Schrift niederlegte, sondern daß es ihm oft erst beim Schreiben selbst klar wurde, worauf er abzielte. Die kritischen Teile des Werkes, die Abhandlungen über die Entwicklung der Oper und des Dramas, sind sehr anfechtbar, da Wagner in der leidenschaftlichen Begeisterung für seine Lehre keine sachliche Darlegung zu geben vermochte, sondern alles ohne

weiteres so darstellte, wie es in seine Theorie paßte. Dabei ist seine Schilderung oft so zündend und mit fortreißend, daß man sich nur schwer die Unbefangenheit bewahren kann, auf die Stichhaltigkeit seiner Behauptungen zu achten. Was Wagner hier verkündet, ist durchaus nicht, wie es den Anschein hat und was er selbst glaubt, völlig neu, er steht nicht an der Wiege dieses Kunstwerkes; es war ihm nur vergönnt, als organisches Glied einer langen Kette seine Vorgänger um vieles zu überholen, das Werk zu krönen und durch die ihm zu Gebote stehenden verbesserten Mittel und seine universelle Begabung die zaghaften Versuche und Wünsche der Vorgänger auszubauen und in die Tat umzusetzen.

NACHRUF UND ERINNERUNGEN AN SPONTINI. (Der Nachruf erschien in der „Eidgenössischen Zeitung", Zürich, am 25. Januar 1851, das Ganze Ges. Schr. V, 86—104.)

Unter dem Eindruck der Todesnachricht schrieb Wagner für das Züricher Blatt einen warmen Nachruf für Spontini, in dem er das letzte Glied einer „hochachtungswerten und edlen Kunstperiode" ins Grab sinken sah. — Später zeichnete er seine Erinnerungen an diesen Meister auf, mit dem er im Herbst 1844 bei der Neueinstudierung seiner Oper „Vestalin" in Dresden in Beziehungen getreten war.

GOTTFRIED SEMPER (Eidgenössische Zeitung vom 6. Februar 1851).

Der bekannte, Wagner befreundete Architekt Semper war 1849 gleich ihm aus Dresden geflüchtet. Wagner hatte ihn dann 1850 in Paris wiedergetroffen und schon damals versucht, ihm eine Berufung nach Zürich zu verschaffen. Da dies erfolglos geblieben, sucht er mit einem Sempers große Verdienste um die architektonische Kunst warm anerkennenden Hinweis die Öffentlichkeit für den Freund zu interessieren. Wagners Bemühungen hatten auch Erfolg: Semper wurde 1855 an das neue eidgenössische Polytechnikum in Zürich berufen.

EIN THEATER IN ZÜRICH. (Erschien in der Schultheßschen Offizin, Zürich, 1851. Ges. Schr. V, 20—52.)

Das Züricher Theater brachte es, obwohl sich die Direktion alle Mühe gab, zu keinem pekuniären Erfolg. Wagner spürte der Ursache nach und glaubte sie darin zu finden, daß die Züricher Bühne kein Originaltheater sei. Er entwickelte nun einen reichlich phantastischen Plan. Das Theater sollte von dem materiellen Interesse eines Pächters abgelöst, die auserlesenen Kräfte aus der Gemeinde selbst ergänzt und hierzu schon in den Erziehungsanstalten vorgebildet werden. Auf diese Weise würde die Künstlerschar bald aus heimisch-bürgerlichem Personal bestehen, deren Mitglieder ihre Stellung nicht zu verlassen und keinen gesonderten Schauspielerstand zu bilden brauchten,

so daß jede Spur eines Industriezweiges abgestreift werde. — Diese etwas seltsamen Vorschläge hatten eine für Wagner unerwartete Folge: es meldeten sich zahlreich Dilettanten, die hier ihre Liebhabereien befriedigen zu können hofften.

ÜBER DIE GOETHESTIFTUNG. Brief an Franz Liszt (8. Mai 1851. Ges. Schr. V, 5—19).

Deutlicher als in „Ein Theater in Zürich" brachte Wagner den Gedanken eines Originaltheaters in diesem Brief an den Weimarer Freund zum Ausdruck. Liszt hatte zuvor in seiner geistvollen Schrift „De la fondation — Goethe à Weimar" den genialen Plan einer Goethestiftung angeregt, die in einem großangelegten Preiswettbewerb aller Künste und einer wirksamen Förderung des preisgekrönten Werkes gipfelte. Dagegen hatten sich sofort Vertreter der bildenden Kunst gewandt und forderten als unterstützungsbedürftigster Kunstzweig besondere Berücksichtigung. Wagner nimmt nun für die dramatische Kunst ein Vorrecht in Anspruch, der bei den bestehenden Theaterverhältnissen die Mittel zur Verwirklichung ihrer Absichten fehle, und fordert daher vor allem „die Herstellung eines Theaters im edelsten Sinne des dichterischen Geistes der Nation, d. h. ein Theater, welches dem eigentümlichsten Gedanken des deutschen Geistes als entsprechendes Organ zu seiner Verwirklichung im dramatischen Kunstwerke diene". Die allmähliche Heranbildung eines solchen Originaltheaters hält Wagner an jedem Ort für möglich und fordert Liszt auf, es in Weimar ins Leben zu rufen. Daß Wagner mit seiner an sich berechtigten, aber einseitigen Forderung hinter Liszts gerade in seiner umfassenden Größe so imponierendem Plan weit zurückbleibt, ja im Kernpunkt den Freund mißverstanden hat, ist nicht zu leugnen.

EINE MITTEILUNG AN MEINE FREUNDE. Als Vorwort zu drei Operndichtungen. (Erschienen in Leipzig bei Breitkopf & Härtel, 1852. Ges. Schr. IV, 230—344.)

Bei der Herausgabe seiner drei Operndichtungen (Holländer, Tannhäuser, Lohengrin) fühlte Wagner die Notwendigkeit, sich über „den scheinbaren oder wirklichen Widerspruch seinen Freunden gegenüber zu erklären, in welchem die dichterische Eigenart und künstlerische Gestaltung seiner bisherigen Operndichtungen und der aus ihnen entstandenen musikalischen Kompositionen mit den Ansichten und Behauptungen stehen, die er in Oper und Drama niederschrieb". Er gibt uns hier eine erschütternde, in der Abfassung geradezu dichterisch zu nennende Darstellung seines Entwicklungsganges und seiner künstlerischen Ziele. Die Härten und Übertreibungen erscheinen jetzt in weit gemildertem Licht, da wir sie menschlich verstehen lernen. Dieser Blick hinter die Kulissen des schaffenden Genius ist ebenso reizvoll wie lehrreich. Zum

Schluß dieser autobiographischen Mitteilung macht Wagner bereits nähere Angaben über seine Nibelungenpläne.

ÜBER MUSIKALISCHE KRITIK. Brief an den Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik" (25. Januar 1852. Ges. Schr. V, 53—65).

Wagner wendet sich mit seinen Schriften nicht an das Publikum, das er als sinn- und herzlose Masse erkannt hat, auch nicht an die kopf- und ehrlose Kritik, sondern an die neu zu gewinnende Kritik der gesunden Vernunft! Ihr muß eine vernünftige Musikzeitschrift dienstbar sein. Er stellt auch die Forderungen auf, die diese Zeitschrift erfüllen müsse; ist dabei aber ganz abhängig von seinen musikdramatischen Anschauungen und kann den anderen Musikgebieten keine Gerechtigkeit widerfahren lassen.

WILHELM BAUMGARTNERS LIEDER (Eidgenössische Zeitung, Zürich, 7. Februar 1852).

Der junge Züricher Musiker Baumgartner hatte sich dem kleinen Freundeskreis des Meisters angeschlossen und seine unter dem Titel „Frühlingsliebe" (Op. 12) bei Breitkopf & Härtel erschienene Liedersammlung Wagner gewidmet. In diesem Aufsatz tritt Wagner für die Muse seines jungen Freundes ein strebt aber mit seinen auf die Gattung des Liedes bezüglichen Ausführungen weit über sein eigentliches Thema hinaus.

PROGRAMMATISCHE ERLÄUTERUNGEN. (Z. T. Ges. Schr. V, 169—181.)

1. Beethovens Heroische Symphonie (25. Februar 1851).
2. Beethovens Ouvertüre zu Koriolan (17. Februar 1852).
3. Beethovens Cis-moll-Quartett (12. Dezember 1854).
4. Ouvertüre zum Fliegenden Holländer (25. April 1852).
5. Tannhäuser: Ouvertüre (Der Venusberg), (16. März 1852). — Einzug der Gäste auf Wartburg. — Tannhäusers Romfahrt.
6. Lohengrin: Vorspiel (Der heilige Gral). — Elsas Brautzug. — Hochzeitsmusik und Brautlied.

Um dem Züricher Publikum — er leitete in den beiden Wintern 1851/52 und 1852/53 einige der Abonnementskonzerte in Zürich — den echten Gehalt der von ihm zum Vortrag gebrachten Werke zu erschließen und wirkliches Verständnis für sie zu erwecken, gab ihnen Wagner kurze programmatische Erläuterungen bei, in denen er mit kongenialem Erfassen die Intentionen Beethovens durch Worte deutlich zu machen sich bemühte. Die Erläuterungen zu Tannhäuser und Lohengrin waren nebst einer längeren die Veranlassung des Festes darlegenden „Vorbemerkung" dem Programm der drei großen Musikaufführungen in Zürich am 18., 20. und 23. Mai 1852 beigegeben.

ÜBER DIE AUFFÜHRUNG DES TANNHÄUSER. (14.—23. August 1852. Ges. Schr. V, 123—159.)

BEMERKUNGEN ZUR AUFFÜHRUNG DER OPER „FLIEGENDER HOLLÄNDER". (Ges. Schr. V, 160—168.)

Da sich die Anfragen der Theater wegen des Aufführungsrechtes der beiden Opern erfreulicherweise mehrten, die Aufführungen selbst aber aus Unverständnis der Absichten ihres Schöpfers durchaus nicht Wagners Beifall finden konnten, sah er sich genötigt, in Mitteilungen an die Dirigenten und Darsteller der Opern diese mit seinen Intentionen vertraut zu machen und in das Studium der Werke einzuführen. Der Erfolg seiner wertvollen Abhandlungen war negativ, da die Schriftchen, die er in größerer Anzahl den Bühnen unentgeltlich zusandte, ungelesen in den Theaterarchiven verstaubten.

EINE SONATE FÜR DAS ALBUM VON FRAU M. W. (Juni 1853. Erschienen bei B. Schotts Söhne, Mainz.)

Die erste Komposition, die Wagner nach sechsjähriger Pause seit der Vollendung des Lohengrin vor Beginn der Nibelungen aufzeichnete, war eine Klaviersonate für das Album von Frau Wesendonk. Zwischen diesem Stück, dem sich später drei Albumblätter zugesellten, und den Klavierversuchen des jungen Wagner besteht natürlich ein gewaltiger Unterschied. Und doch leiden auch sie an demselben Gebrechen: Wie Wagner sich in seinen frühesten Klavierkompositionen nicht von bewährten Vorbildern frei machen konnte, so bleibt er jetzt fast stets im Ideenkreis seiner eigenen Schöpfungen. Sein gewaltiger Genius strebte über die Welt des Klaviers hinaus, die seiner Schöpferkraft zu eng war. Man darf allerdings nie vergessen, daß die späteren Klavierwerke sämtlich zur Gattung der Gelegenheitskompositionen gehören, für die ein streng künstlerischer Maßstab vom Meister selbst kaum beansprucht war.

Diese Albumsonate ist eigentlich nichts anderes als eine Phantasie, in der Wagners Werke vom Rienzi bis herauf zu der damals noch unerschlossenen Welt des Tristan leise anklingen. Das ruhige melodische Thema kann die Entstehungszeit, die mit der Nibelungenwelt in enger Fühlung steht, nicht verleugnen (Walküre, I. Akt). Auch Rienzi (Friedensbotenchor), Lohengrin (Zug zum Münster), Tristanklänge und das Liebesmotiv aus der Walküre treten abwechselnd deutlich hervor. Klaviermäßig ist nur der Anfang der Sonate, der weitaus größere Teil wirkt fast wie der Klavierauszug eines Orchesterwerks.

ZÜRICHER VIELLIEBCHEN-WALZER in Es-Dur. (Zürich 1853. Befindet sich unter den Beilagen dieses Buches.)

Ein musikalischer Scherz, „der vortrefflich erzogenen und in Dünnkirchen vorzüglich geratenen Marie aus Düsseldorf gewidmet vom besten

Tänzer aus Sachsen, genannt Richerd, der Walzermacher". Die Adressatin war Frau Wesendonks Schwester.

DER RING DES NIBELUNGEN. Privatdruck für Freunde. (Zürich, 1853.)

Der Text der Dichtung war Weihnachten 1852 abgeschlossen. Die Komposition begann mit dem Rheingold am 1. November 1853 und wurde im Juli 1857 mit Siegfried, II. Akt, vorläufig abgebrochen. Für seine Freunde ließ Wagner den Nibelungentext sofort nach der Vollendung drucken, der Öffentlichkeit wurde er erst 1862 zugänglich gemacht. (Siehe Seite 221 ff.)

GLUCKS OUVERTÜRE ZU IPHIGENIA IN AULIS. Eine Mitteilung für die „Neue Zeitschrift für Musik". (17. Juni 1854. Ges. Schr. V, 111—122.)

Gelegentlich einer Aufführung der Gluckschen Ouvertüre in einem Züricher Konzert sah sich Wagner gezwungen, einen neuen Schluß für das Werk zu schaffen, weil der Mozartsche zu dem Wesen des Tonstückes in schlimmem Kontrast stand. Daß ein Meister wie Mozart in einen solchen Irrtum verfallen konnte, ist nur dadurch zu erklären, daß er die Glucksche Komposition nie in ihrem wahren Gewande kennen gelernt hat. Wagner gibt nun eine feinsinnige Untersuchung über Temponahme und Bedeutung der Ouvertüre und teilt seinen dieser Erkenntnis entsprungenen neuen Abschluß mit.

DIE SIEGER. Entwurf zu einem buddhistischen Drama. (16. Mai 1856. Nachg. Schr. 161/62 und Briefe an Mathilde Wesendonk 57/58.)

Das Tschandalamädchen Prakriti ist in heftiger Liebe zu Ananda, dem Lieblingsschüler des Meisters, entflammt, der als Buddha diese Leidenschaft nicht teilen darf, sie aber aus Mitleid des letzten Heiles teilhaftig werden lassen will. Prakriti hatte in einer früheren Geburt als stolze Brahmanentochter die Liebeswerbung des Tschandalakönigs abgewiesen und den Unglücklichen verhöhnt. Dies muß sie nun, selbst ein Tschandalamädchen, büßen und die Qualen hoffnungsloser Liebe empfinden (vgl. hierzu Kundrys Lachen im Parsifal). Den Bitten Anandas zuliebe prüft der Meister (Cakya) das Mädchen und nimmt es, da es nach Erkenntnis des ganzen ungeheuren Zusammenhangs des Welt-Leidens sich der Entsagung weiht, in die Gemeinschaft der Heiligen auf. Hierdurch hat auch der Buddha selbst noch eine letzte Entwicklungsstufe erreicht durch Aufnahme der neuen Erkenntnis, daß auch das Weib zur Erlösung fähig sei, die ihm durch den dem Leben noch näherstehenden Ananda auf dem Wege einer Gefühlserfahrung, einer Erschütterung des eigenen Inneren zugeführt wird und seinen erlösenden, allen Wesen zugewendeten Weltlauf zur Vollendung führt. Den Stoff hatte Wagner dem Buche von Burnouf: „Intro-

duction à l'histoire du Buddhisme indien" entnommen mit Ausnahme der Buddhaerzählung von Prakritis Vorleben, die Wagner wohl aus dem Buddhismus selbst geschöpft hat. Viele Einzelheiten der „Sieger" sind später in Parsifal übergegangen.

ÜBER FRANZ LISZTS SYMPHONISCHE DICHTUNGEN. Brief an Marie Wittgenstein. (15. Februar 1857. Ges. Schr. V, 182—198.)

Da Wagner in seinen Schriften der reinen Instrumentalmusik die Daseinsberechtigung aberkannt hatte, sah er sich jetzt in einer peinlichen Lage, als er für die Werke des Freundes öffentlich eintreten wollte. Daß er die Lisztschen Tongedichte teilweise sehr hoch schätzte, hat Wagner wiederholt in Briefen ausgesprochen, aber eine theoretische Verteidigung bereitete ihm Schwierigkeiten. Er drückt sich in diesem Aufsatz im Gegensatz zu seiner sonst leidenschaftlich vorwärts drängenden Sprache merkwürdig gewählt und gewunden aus, und so groß und echt auch seine Bewunderung für Liszts Genie manchmal zum Durchbruch kommt, fühlt man doch deutlich heraus, wie froh Wagner gewesen sein muß, als dieser „Muß-Aufsatz" ohne Entgleisung glücklich zu Ende gebracht war.

FÜNF GEDICHTE FÜR EINE FRAUENSTIMME. (Zürich 1857/58. Erschienen bei B. Schotts Söhne, Mainz.)

„Besseres als diese Lieder habe ich nie gemacht, und nur sehr weniges von meinen Werken wird ihnen zur Seite gestellt werden können", schrieb Wagner in sein Tagebuch. Sicherlich ist keines seiner Werke so seinem Inneren entquollen, so zum Ausdruck seines geheimsten Fühlens und intimsten Sehnens geworden. Die fünf kurzen Blätter sind Seelendokumente. Mit keuscher Hand lüftet hier die Dichterin (Frau Wesendonk) das Geheimnis dieses zarten Liebesbundes, und was die Worte verschweigen, künden um so beredter die Töne. Die Reihenfolge der Gesänge gibt ein getreues Bild der inneren Entwicklung in dem Verhältnis der beiden Liebenden.

Am 30. November 1857 entstand als erster: Der Engel,
vier Tage später folgten: Träume,
der 17. Dezember ließ das auch textlich ganz Wagnerischer Lebensanschauung angehörige: Schmerzen entstehen,
der 22. Februar 1858 gab: Steh still! und
der 1. Mai schließlich das resignierte: Im Treibhaus.

Die Musik der „Träume" ging später in den Liebeszwiegesang des zweiten Aktes, die des „Im Treibhaus" in das Vorspiel zum dritten Akt des Tristan über. Im Sommer 1862 überließ Wagner seinem Verleger Schott an Stelle des kontraktlich fälligen, aber noch unbeendeten ersten Aktes der Meistersinger

diese Lieder zur Veröffentlichung. Ursprünglich gab er ihnen den Titel: „Fünf Dilettantengedichte“, der aber bei der Drucklegung unterdrückt wurde.

TRISTAN UND ISOLDE. Handlung in drei Aufzügen.

Der erste Gedanke an Tristan tauchte im Herbst 1854 (gleichzeitig mit dem Kennenlernen der Schopenhauerschen Philosophie) bei Wagner auf, niedergeschrieben wurde ein Prosaentwurf aber erst im August 1857 noch während der Komposition des Siegfried. Die Dichtung ward dann sogleich ausgeführt und bereits am 18. September vollendet. Nachdem aus mehrfachen Gründen die Arbeit an den Nibelungen vertagt worden, begannen die Kompositionsskizzen zu Tristan. Am 31. Dezember 1857 ist bereits der erste Akt und das Vorspiel aufgezeichnet, in der Zeit vom 4. Mai bis 1. Juli 1858 folgte der zweite und vom 9. April bis 16. Juli 1859 der dritte Akt. Jeder Akt wurde sofort nach der Skizze instrumentiert, so daß schon am 8. August 1859 die Partitur vollständig vorlag. Die Uraufführung fand jedoch nach vielen Leiden und Wirrsalen erst am 10. Juni 1865 in München unter der genialen Leitung Hans von Bülows in Wagners Anwesenheit mit dem Ehepaar Schnorr in den Titelrollen statt.

Zwischen Lohengrin und dem nächsten abgeschlossenen Bühnenwerk Wagners, dem Tristan, liegt eine Zeitspanne von zehn Jahren. Man kann heute wohl verstehen, daß Wagners Zeitgenossen bei dem Bestreben, diese Kluft zu überspringen, die Luft ausging, und viele, die bis dahin willig mitgegangen waren, erklärten, nicht mehr Gefolgschaft leisten zu können. (Auch heutzutage kann man dies übrigens noch öfters zu hören bekommen.) Die Hilflosigkeit dem neuen Werk gegenüber war um so größer, als doch wohl die meisten (denn wie viele hatten Wagners künstlerische Bekenntnisse der dazwischenliegenden Jahre beachtet?) sich ganz unvermittelt und unvorbereitet dieser neuen Kunstrichtung gegenüber sahen. Und in der Tat, welche Entwicklungsstufe trennt die beiden Schöpfungen! Der Hauch aus einer neuen Welt dringt zu uns her, Offenbarungen enthüllen sich, deren Möglichkeiten man nach Lohengrin noch kaum zu ahnen wagte. Der Tristan bedeutet einen Markstein in der Musikgeschichte, er ist das für die Zukunft wertvollste Werk des Meisters geworden. Für die allerdings, die mit Wagners Schaffen näher vertraut waren, kam dieses „Unerhörte“ nicht so überraschend. Er hatte sich während der auf die Revolution folgenden Jahre in seinen theoretischen Schriften zur vollen Klarheit über seine künstlerischen Ziele und Absichten durchgerungen und zwei für ihn hochbedeutsame Bekanntschaften gemacht: auf musikalischem Gebiet die der Lisztschen Symphonischen Dichtungen und auf philosophischem die Schopenhauers. Wagner tritt uns jetzt nicht mehr

wie in seinen Werken, von den Feen bis zum Lohengrin, als Ringender oder Suchender entgegen, sondern als bewußter Verteidiger und Gestalter einer Kunst- und Weltanschauung. Da der erste Schritt auf diesem neuen Wege: die Nibelungen zunächst gehemmt wurde, so ist der Tristan seine früheste Frucht. Wagner urteilt selbst: „An dieses Werk erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen: nicht weil ich es nach meinem System geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen; sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte. Es gibt kein größeres Wohlgefühl als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produzieren, die ich bei der Ausführung meines Tristan empfand. Sie ward mir vielleicht nur dadurch möglich, daß eine vorhergehende Periode der Reflexion mich ungefähr in der gleichen Weise gestärkt hatte, wie einst mein Lehrer durch Erlernung der schwierigsten kontrapunktischsten Künste mich gestärkt zu haben behauptete, nämlich nicht für das Fugenschreiben, sondern für das, was man allein durch strenge Übung sich aneignet: Selbständigkeit, Sicherheit!"

Die Tristansage war Wagner bei seinen eifrigen Mythosstudien noch in Dresden bekannt geworden, ohne ihn jedoch zu einer Neudichtung anzuregen. Wie einst den Holländerstoff erst die stürmische Seefahrt nach London in ihm zu wirklichem Leben erweckt hatte, so mußte auch hier ein Ereignis, eine Erfahrung eintreten, um ihn in eine innige Beziehung zu dem Gegenstand treten zu lassen. Wagner mußte einen Stoff erst innerlich erleben, um ihn gestalten zu können. Beim Tristan war dies persönliche Erlebnis die entsagende Liebe zu Mathilde Wesendonk, die ihn das Sehnsuchtsweh seines Helden in der ganzen Härte selbst durchleiden ließ, und die durch Schopenhauer erlangte Erkenntnis, die ihn wohl einzig in den Stand gesetzt hat, diese Schmerzenszeit seines Lebens zu überwinden. Nur der Schüler Schopenhauers konnte den Tristan so schaffen, wie es Wagner getan hat. Man fühlt das um so deutlicher, als dieses Werk das einzige der späteren ist, das in einem Zuge ohne Unterbrechungen aufgezeichnet wurde, so daß von den von Wagners lebhaft weiterschaffendem Geist sonst an allen Impressionen nach und nach noch vorgenommenen Modifikationen hier nichts zu spüren ist. Wir haben in Tristan den mit eigenen Schicksalsfügungen verquickten Niederschlag vom Schopenhauer-Erlebnis seines Schöpfers.

Die Quelle Wagners war das Tristanepos Gottfrieds von Straßburg, das er aus der neuhochdeutschen Bearbeitung von Kurtz kannte. Die früheren

Fassungen der Sage waren ihm natürlich nicht fremd. Doch ist es hier nicht mehr möglich, wie bei den früheren Werken, von einer Umdichtung zu sprechen: Wagners Tristan ist eine vollständige Neudichtung. In dem äußeren Gewand der mythischen Tristanwelt löst er das Tristanproblem, den rein menschlichen Kern der Sage, befreit von all den vielen politischen und abenteuerlichen Ausschmückungen, von innen heraus. „Mit voller Zuversicht versenkte ich mich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Zentrum der Welt ihre äußere Form. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab." Am charakteristischsten offenbart sich das sogleich bei dem Fundament, auf dem das Verhältnis Tristans zu Isolde aufgebaut ist. Die Sage gründete die Liebe der beiden auf etwas rein Äußerliches: den Liebestrank, Wagner auf ein Gefühlsmoment: den Blick des kranken Tantris („Er sah mir in die Augen"). Schon damals ist in Isolde die Liebe zu dem siechen Helden aufgeflammt, doch sie mußte verborgen bleiben. Als Tristan sie „mit tausend Eiden ew'gen Danks und Treue" verließ, ahnte er nichts, und die in ihm selbst unmerkbar aufsteigende Neigung unterdrückte „der falsche Tag", sein „Wahn von Ehr und Ruhm". Tristans begeisterte Schilderungen von der Irenfürstin ließen an König Markes Hof den Plan einer Brautwerbung um Isolde entstehen, und da Tristans Gegner diese Absicht heftig begünstigten, so trat der Held selbst, um seine Ehre von dem Vorwurf des Eigennutzes freizuhalten (er war von dem kinderlosen Marke als Thronerbe erkoren), lebhaft für ihn ein, kämpfte seine eigenen Gefühle für Isolde nieder und verzichtete auf die glänzende Zukunft, zumal er mit der Brautwerbung zur Königin Isolde seine Dankesschuld sühnen zu können glaubte. Isolde, die der Rückkehr Tristans in Liebe harrt, kann diese Werbung für einen anderen nur als Übermut und Verachtung erkennen, und Tristans „feiges" Ausweichen einer Begegnung mit ihr, das durch sein Ankämpfen gegen die aufs neue heftig in ihm erwachte Liebe zu Isolde bedingt ist, steigert ihren Zorn. Gemeinsamer Tod nur kann Sühne und Erlösung bringen. Als beide sich gegenüberstehen und Tristan aus Isoldes Ironie die Bedeutung des Sühnetranks erkennt, da löst die unmittelbare Nähe des Todes sein bisheriges Schweigen. Wie er jetzt Isoldes Liebe ahnt, offenbart er mit den bei oberflächlicher Betrachtung etwas dunkel erscheinenden Worten des „Sühneeids" seine wahren Gefühle. (Dieser besagt: Anfangs handelte Tristan aus höchster Treue gegen Isolde, er unterdrückte trotzig seine Liebe zu ihr, sein Elend und daß sein Herz um das Glück betrogen war, erkannte er, als er Isoldes Liebe ahnte; jetzt böte der Tod den einzigen Trost.) Doch Brangänes wahnvolle Treue, die den Tod vereitelte, „gab sie wieder dem Tag, denen einzig am Tode lag". Was in der Sage der Ausgangs-

punkt, der deus ex machina war: der Liebestrank, ist hier zum rein äußeren Zufall geworden, der längst Gefühltes enthüllt.

In das „Reich des Tages", die Leiden der Welt gebannt, gibt es für die Liebenden nur eine Sehnsucht, „hin zur ew'gen Nacht" (Tod), wo alles sie Scheidende geschwunden. In der keuschen, trotz der Leidenschaft unsinnlichen Liebesszene, die in Anlehnung an Novalis' Nachthymnen entstanden ist, findet dieses Sehnen fast überirdischen Ausdruck. Der Geliebten den Weg weisend, stürzt sich Tristan in Melots Waffe. Noch einmal erwacht der todwunde Held zum Leben, Isolde rief ihn aus der Nacht. Der Wille zum Leben reckt sich noch einmal mächtig auf; äußerstes Wonneverlangen und glühendste Todessehnsucht lösen sich ab. Doch sein fieberisch hellsehender Blick durchschaut den Quell seiner Leiden, mit der letzten Kraft ringt er die Liebesleidenschaft nieder, der furchtbare Liebesfluch löst ihn frei. Es ist die freiwillige Verneinung des Lebens. Die Liebe zu Isolde hat sich immer mehr geläutert und verklärt, Isolde ist ihm zum Symbol der Erlösung geworden. Jetzt, da sie wirklich naht, rafft er sich mit jubelnder Kraft empor, als Held erkämpft er sich das Glück. Er reißt die Wunde auf, das Lebensblut strömt dahin. Was er zweimal vergebens erhofft, diesmal „schließt sich hinter ihm des Todes Tor". An seiner Leiche verklärt sich auch Isoldens Sehnsucht, sie will nicht mehr ein „letztes kurzes Weltenglück", sondern den „Liebes-Tod". Hier zeigt sich wieder der scharfe Kontrast gegen die Sage: Dort kämpfen Tristan und Isolde mit allen Mitteln um das Leben, das ihnen höchste Liebeswonnen verheißt, hier ringen sie auf Erlösung von diesem Leben, um den Tod. In der irdisch-menschlichen Nebenhandlung Tristan—Marke erleben wir eine erschütternde Freundestragödie, die musikalisch äußerst feinsinnig dadurch gezeichnet ist, daß das Marke-Motiv die Umkehrung der Tristanstelle „Tristans Ehre, höchste Treu" ist.

Als Wagner die Nibelungen aufgab, um sich Tristan zuzuwenden, „war es ihm, als entferne er sich selbst nicht aus dem Kreise der durch die Nibelungenarbeit erweckten dichterischen und mythischen Anschauungen". Es besteht in der Tat ein innerer Zusammenhang. Tristan wie Siegfried freien das ihnen bestimmte Weib für einen anderen und gehen dadurch zugrunde. Während aber im Ring auf dem Untergang des Helden der tragische Hauptakzent liegt, wird hier zum Thema die Liebesqual, der Tod durch Liebesnot, der in einseitigerer Darstellung gleichfalls im Tode Brünhildens behandelt ist. Auch mit dem Parsifalstoff, der Wagner schon zur Zeit der Tristankonzeption beschäftigte, brachte er seine Dichtung in Zusammenhang. Er gedachte ursprünglich den herumirrenden Parsifal an das Lager des todwunden Tristan gelangen zu lassen, um in ihnen den Überwinder des Lebens dem Überwundenen, das Ideal der Entsagung dem der Lebensverneinung einander gegenüberzustellen. Die Ge-

fahr dieses Symbolismus erkennend, gab Wagner die Idee auf. Einen anderen inneren Zusammenhang der beiden Sagen (Tristan—Amfortas) werden wir später beim Parsifal erkennen können.

Wagners Tristangedicht ist seinen Vorläufern gegenüber von erstaunlichster Einfachheit. Wie er den breiten epischen Stoff in diese paar Szenen zusammengefaßt, die große Zahl der Personen auf einige wenige beschränkt, dabei den Gehalt der Sage nicht nur erschöpft, sondern sogar noch vertieft hat, streift die Vollbringung des Unmöglichen. Die Sprache geht in der oft nur auf Gefühlsstichworte beschränkten Knappheit bis an die äußerste Grenze des dramatisch Erlaubten, sie wendet sich häufig mehr an das Ahnen und das Gefühl, als an den Intellekt des Hörers. Die tiefsten Geheimnisse, eine restlose Deutung des in ihr Offenbarten, erschließt aber erst die Musik. Die Tristanmusik ist die sensitivste, innerlichste, die je geschrieben. Sie ist ganz aus den Stimmungen, Vibrationen der Dichtung heraus geboren, nirgends etwas Gewalttätiges, Absichtliches. Aus tiefsten Leiden geschöpft, von glühendster Sehnsucht und höchstem Wonnerausch eingegeben, ist sie von ergreifender Wahrheit. Ihre ungewohnte Harmonik mit der schweren rhythmischen Septime, die so häufig später nachzuahmen versucht wurde, der meisterhaften Chromatik der Stimmführung und der genialen Verwendung des Vorhalts im Verein mit der zu ungeahnter Meisterschaft ausgebildeten Instrumentationskunst Wagners, die ihn befähigt, das leiseste Erklingen eines Gefühlsnervs, die feinste Schattierung einer Stimmung zum Ausdruck zu bringen, geben ihr das unverkennbare Gepräge des bis dahin Unerhörten. Die symphonische Behandlung des Orchesters mit ihrer „unendlichen Melodie“, in der die Motive sich entwickeln, verbinden, trennen, sich neu verschmelzen, wachsen, abnehmen, sich bekämpfen, sich umschlingen, ja sich nahezu verschlingen, wie es die jeweilige Stimmung erfordert, hat Wagner wundervoll symbolisiert: „Wie der Besucher des Waldes, wenn er sich, überwältigt durch den allgemeinen Eindruck, zu nachhaltender Stimmung niederläßt, seine vom Druck des Stadtgeräusches befreiten Seelenkräfte zu einer neuen Wahrnehmungsweise spannend, gleichsam mit neuen Sinnen hörend, immer inniger auflauscht, so vernimmt er nun immer deutlicher die unendlich mannigfaltigen im Walde wachwerdenden Stimmen; immer neue und unterschiedene treten hinzu, wie er sie nie gehört zu haben glaubt; wie sie sich vermehren, wachsen sie an seltsamer Stärke, lauter und lauter schallt es, und so viel der Stimmen, der einzelnen Weisen er hört, das überwältigend hell angeschwollene Tönen dünkt ihm doch wiederum nur wie eine große Waldesmelodie, die ihn schon anfänglich so zur Andacht fesselte, wie sonst der tiefblaue Nachthimmel seinen Blick gefesselt hatte, der, je länger er sich in das Schauspiel versenkte, desto deutlicher, heller und immer klarer

seine zahllosen Sternenheere gewahrte. Diese Melodie wird ewig in ihm nachklingen, aber nachträllern kann er sie nicht; um sie wieder ganz zu hören, muß er wieder in den Wald gehen, und zwar am Sommerabend. Wie töricht, wollte er sich einen der holden Waldsänger fangen, um ihn zu Hause vielleicht abrichten zu lassen, ihm einen Bruchteil jener großen Waldmelodie vorzupfeifen!"

HEIMATSLOS 1859—1865

NACHRUF AN L. SPOHR UND CHORDIREKTOR W. FISCHER. (Zum Abdruck gelangt in der Dresdener „Konstitutionellen Zeitung" vom 25. November 1859. Ges. Schr. V, 105—110.)

Wagner setzt hier Spohr, dem „ernsten redlichen Meister, dessen Lebens Haft der Glaube an seine Kunst war", und seinem Dresdener Kunstgenossen Wilhelm Fischer, dem er so viel zu verdanken hatte, ein schönes Denkmal. Er beklagt in den Verstorbenen zwei treue Anhänger seiner Werke und zwei ihm aufrichtig ergebene Freunde.

PROGRAMMATISCHE ERLÄUTERUNG ZU TRISTAN (Programm der Pariser Konzerte 25. Januar, 1. und 8. Februar 1860). Vorspiel — Liebestod.

EIN BRIEF AN HEKTOR BERLIOZ. (Erschien in der Pariser „Presse théâtrale" vom 26. Februar 1860. Ges. Schr. VII, 82—86.)

Im Januar/Februar 1860 hatte Wagner in Paris drei große Orchesterkonzerte mit Bruchstücken aus seinen Werken gegeben. Die Presse nahm dagegen eine feindliche Haltung ein, und auch Berlioz zog neidisch im „Journal des Débats" gegen Wagner und die Zukunftsmusik zu Felde. Der Meister sah sich daher zu einer Entgegnung veranlaßt, die auf einen mild versöhnlichen, beinahe bittenden Ton gestimmt war.

ZUKUNFTSMUSIK. Brief an einen französischen Freund (Fr. Villot) als Vorwort zu einer Prosaübersetzung meiner Operndichtungen. (Paris, September 1860. Ges. Schr. VII, 87—137.)

Dieser Aufsatz bildet ein Gegenstück zu „Eine Mitteilung an meine Freunde", nur daß er sich in erster Linie an die Franzosen richtete. Wagner hoffte hierdurch, ehe der Tannhäuser in der Großen Oper zur Darstellung käme, die Irrtümer und Vorurteile, die in Frankreich namentlich in bezug auf seine Schriften herrschten, beseitigen zu können. Die Beweisführung, die nochmals einen eingehenden Überblick über die Entstehung, Geschichte und das Wesen

der Oper bringt, bewegt sich durchweg in den Bahnen von „Oper und Drama“, nur daß Wagner sich bemüht, Übertreibungen und Einseitigkeiten zu vermeiden, was ihm aber nur in bedingtem Maße gelingt. Sehr bedeutsam sind wieder die Mitteilungen, die er über seinen eigenen Werdegang macht und über das Verhältnis seiner Werke zur Theorie, das er am Tristan erläutert, dem Werk, an das man die aus seinen theoretischen Behauptungen fließenden strengsten Anforderungen stellen dürfe.

BERICHT ÜBER DIE AUFFÜHRUNG DES TANNHÄUSER IN PARIS. (Erschien in der Leipziger „Deutschen Allgemeinen Zeitung“ vom 7. April 1861. Ges. Schr. VII, 138—149.)

Wagner schildert hier ausführlich die Vorgänge bei den berüchtigten drei Pariser Tannhäuseraufführungen vom März 1861 und die Umstände, die sein Werk zu Fall brachten.

EIN ALBUMBLATT in C-dur. (Paris 1861. Erschienen bei C. F. W. Siegel, Leipzig.)

Die Aufführung des Tannhäuser in Paris im Jahre 1861 verdankte Wagner der Fürsprache der Fürstin Metternich. Um sich ihr erkenntlich zu zeigen, widmete er ihr, als er Paris verließ, dieses anspruchslose, liedartige Albumblatt, das höchstens wegen der beharrlichen Durchführung des an sich dünnen Themas interessieren kann.

ANKUNFT BEI DEN SCHWARZEN SCHWÄNEN (As-dur). (Paris 1861. Erschienen bei C. F. W. Siegel, Leipzig.)

Nach der unglücklichen Pariser Tannhäuseraufführung 1861 genoß Wagner einige Wochen hindurch die Gastfreundschaft des Grafen Pourtalès in dem preußischen Gesandtschaftshotel, das durch einen herrlichen Park und seine schwarzen Schwäne berühmt war. In einem kleinen Albumblatt, das nichts weiter darstellt als eine flüchtige Paraphrase über die Tannhäuserstelle „Sei mir gegrüßt“ aus Elisabeths Arie, stattete Wagner der liebenswürdigen Wirtin seinen Dank ab.

„GRÄFIN EGMONT“ VON ROTA. Eine Theaterrezension (für die Wiener „Österreichische Zeitung“ vom 8. Oktober 1861).

Für seinen Freund Peter Cornelius übernahm Wagner aushilfsweise die Theaterkritik des Balletts „Gräfin Egmont“; sie erschien unter der Chiffre P. C. und ist deswegen von Interesse, weil Wagner die Gelegenheit benutzte, dem Berliner Intendanten, „Junker von Hülsen“, etwas am Zeug zu flicken und die Wiener Theaterdirektion in ihrem Eifer für den Tristan zu bestärken, indem er einen Erfolg prophezeite.

VORWORT ZUR HERAUSGABE DER DICHTUNG DES BÜHNENFESTSPIELS „DER RING DES NIBELUNGEN". (Zuerst erschienen in Leipzig bei J. J. Weber 1863. Ges. Schr. VI, 272—281.)

Da Wagner unter den damaligen Verhältnissen nicht mehr hoffen durfte, die Aufführung, vielleicht sogar die musikalische Vollendung seines Bühnenfestspiels zu erleben, entschloß er sich zur Veröffentlichung der Dichtung. Er legt in dem Vorwort eingehend seinen großen Festspielgedanken dar und weist auf die Möglichkeiten der Verwirklichung hin, die durch eine Vereinigung kunstliebender vermögender Männer und Frauen oder leichter durch einen fürstlichen Mäcen sich ausführen ließen. Er schließt mit der resignierten, aber doch noch nicht verzweifelten Frage: „Wird dieser Fürst sich finden?"

DAS WIENER HOF-OPERNTHEATER. Aufsatz (für den „Wiener Botschafter" 1863. Ges. Schr. VII, 272—295).

Ein neuer vergeblicher Versuch Wagners, unter Anknüpfung an bestehende Verhältnisse zur Reformierung der Kunstanstalten beizutragen. Er plädiert für eine Verringerung der Zahl der Aufführungen, da bei dem wirren Durcheinander der verschiedenartigsten Vorführungen an eine ebenso gründliche wie stilvolle Vorbereitung nicht gedacht werden könne, und schlägt vor, den künstlerisch-technischen Betrieb nach Art der Großen Oper in Paris zu reorganisieren, deren „korrekte Aufführungen durch das zweckmäßig geregelte Zusammenwirken zweckmäßig geteilter Funktionen begründet sei", in der Art, daß über dem Gesangsdirigenten, Orchesterdirigenten und Bühnendirigenten noch der eigentliche Direktor stehe.

PROGRAMMATISCHE ERLÄUTERUNG ZU MEISTERSINGER. Programm eines Konzerts in Löwenberg am 2. Dezember 1863. Vorspiel zum 1. und 3. Akt.

ÜBER STAAT UND RELIGION. (August 1864. Ges. Schr. VIII, 3—29.)

Dem wundervollen Verhältnis des Künstlers zu seinem jungen königlichen Freund und Beschützer entstammt dieser gedankentiefe Aufsatz. Er ist an König Ludwig gerichtet und eine rein private Erfüllung des königlichen Wunsches, zu erfahren, ob und in welcher Art Wagners Ansichten über Staat und Religion seit der Abfassung seiner Kunstschriften sich geändert haben. Diese Schrift sticht von ihren Vorgängern sehr vorteilhaft ab durch die vornehme Ruhe, den tiefen Ernst und das Fehlen jeder gereizten Polemik. Mit dem Umschwung in Wagners äußeren Lebensverhältnissen war auch in sein zerrissenes Innere eine gewisse Versöhnlichkeit, entsagungsvoller Friede eingezogen. Es sind zwar in der Mehrzahl nicht eigene Erwägungen, die zu dieser Abgeklärtheit seiner Welt- und Lebensauffassung beigetragen, er steht hier

noch ganz auf dem Boden Schopenhauers. Das Geniale liegt jedoch darin, wie er des Denkers Lehren in sich verarbeitete, mit seinen eigenen Erfahrungen durchsetzte und entscheidend ausbaute. — Wagner hat jetzt die Bedeutung und den Wert des Staates, der Monarchie erkannt. Die „fast übermenschliche" Stellung, die er in seinen Ausführungen der Person des Königs zugesteht, konnte nicht verfehlen, auf Ludwig II. tiefsten Eindruck hervorzurufen. Wie der Patriotismus, den Wagner mit Schopenhauer als den aus dem Geist der Gattung hervorgegangenen „Wahn" anspricht, das Individuum für den Staat opferwillig macht, so führt es die Religion erst zur allgemeinen Menschenwürde. Der religiösen Vorstellung geht die Wahrheit auf, es müsse eine andere Welt geben als diese, weil in ihr der unerlöschlichste Glückseligkeitstrieb nicht zu stillen ist, dieser Trieb somit eine andere Welt zu seiner Erlösung fordert. Die Anschauung dieser kann der wahrhaft Religiöse nicht durch Disputation, durch ein vom herrschwütigen Klerus zur Unkenntlichkeit entstelltes Dogma erlangen, sondern nur in der praktischen Bewährung, in dem Beispiel für andere, in der Tat der Entsagung, die ihn zu dem erhabenen Wonnegefühl der Weltüberwindung führt. Aber auch der durch die wahre Religion gefestigte und beruhigte Mensch bedarf zuweilen einer gewissen Zerstreuung, einer periodischen völligen Abwendung von dem sonst ihm stets gegenwärtigen Ernst des Lebens. Dies findet er in der Kunst, die er als den bewußten Wahn an die Stelle der Realität setzt.

HULDIGUNGSMARSCH. (München, August 1864. Erschien bei B. Schotts Söhne, Mainz.)

In den rauschenden Klängen dieses schwungvollen Marsches brachte der Künstler seinem König zum Geburtstag eine sinnige Huldigung dar. Als selbständige Komposition, ohne Rücksicht auf die Entstehungsursache betrachtet, steht dieser aus allen Musikwerken Wagners mit instrumentaler Meisterschaft gewundene Strauß kompositorisch wie an Wirkung hinter dem 1871 geschaffenen „Kaisermarsch" zurück.

PROGRAMMATISCHE ERLÄUTERUNG ZU BRUCHSTÜCKEN AUS DEM RING. (Programm der großen Musikaufführung für König Ludwig am 11. Dezember 1864 in München.) Siegmunds Liebeslied — Ritt der Walküren. — Wotans Abschied und Feuerzauber.

BERICHT AN SEINE MAJESTÄT DEN KÖNIG LUDWIG II. VON BAYERN ÜBER EINE IN MÜNCHEN ZU ERRICHTENDE DEUTSCHE MUSIKSCHULE. (München, 31. März 1865. Erschien bei Chr. Kaiser, München 1865. Ges. Schr. VIII, 125—176.)

Im Ausland konnten „Konservatorien" errichtet werden, weil es da etwas

zu „konservieren“ gab, wir Deutsche aber besitzen keinen klassischen Stil, den unsere Kunstanstalten bewahren könnten, weil er an ihnen völlig ungekannt ist. Wagner weist diesen Gedanken an Aufführungen Gluckscher und Mozartscher Werke nach. Auch für seine eigenen Schöpfungen konnte er bisher keine genügende Darstellung finden. Der König wird dies jetzt ermöglichen durch festliche Aufführungen in einem Mustertheater. Hierzu bedarf es aber einer deutschen Musikschule zur vorbereitenden Mithilfe. Ihre wichtigste Aufgabe ist daher die Ausbildung dramatischer Sänger. Das „Konservatorium“ muß sich zunächst auf eine Gesangschule beschränken, auch die theoretischen Studien und die technische Vorbildung sind davon auszuschließen und dem Privatstudium anheimzustellen, um die ganze Kraft des Instituts auf den Vortragsstil zu verwenden. Wagner verbreitet sich dann ausführlich über unseren deutschen Gesang und berührt sich dabei häufig mit den Aufsätzen aus seiner Jugendzeit. Bei diesen Ausführungen bewahrt der Verfasser eine auffallende Mäßigung und Zurückhaltung den Gegnern gegenüber, um nicht von vornherein eine Verwirklichung seiner Vorschläge auszuschließen. Doch auch dieses „weitgehendste Kompromiß seinerseits“ brachte nicht den gewünschten Erfolg.

OFFENER BRIEF AN DEN „WIENER BOTSCHAFTER“ vom 18. April 1865.

Endlich sollte in München der Tristan zum Leben erweckt werden. In einem an den Redakteur des Wiener Botschafters, Uhl, gerichteten offenen Brief gibt Wagner rückblickend eine eingehende Darlegung des beschwerlichen Leidensweges, den er mit seinem Tristan bisher hatte durchschreiten müssen.

WAS IST DEUTSCH? (München, September 1865. Ges. Schr. X, 36—53.)

Nachdem Wagner den historischen Werdegang des deutschen Geistes verfolgt und seine Kraft und Bedeutung an der Erscheinung Joh. Sebastian Bachs sich vergegenwärtigt hat, erkennt er das Wesen des Begriffs „deutsch“ darin, daß das Schöne und Edle nicht um des Vorteils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt. Diesen deutschen Geist sieht Wagner nun aber immer mehr zurückgedrängt durch das Judentum und die Demokratie, und er fürchtet bald einen Zustand eintreten zu sehen, in dem wohl das deutsche Volk besteht, der deutsche Geist aber verweht ist. — Dieser Aufsatz wurde 1865 nicht veröffentlicht. Teile daraus gingen dann in „Deutsche Kunst und deutsche Politik“ über, der Rest erschien erst 1878 in den Bayreuther Blättern mit einem Nachwort versehen, in dem Wagner wegen der Nichtbeachtung seines Kaisermarsches 1871 in Berlin gegen den deutschen Geschmack polemisiert.

TRIBSCHEN 1866—1872

DEUTSCHE KUNST UND DEUTSCHE POLITIK. (Zuerst erschienen in Leipzig bei J. J. Weber 1868. Ges. Schr. VIII, 30—124.)

Ursprünglich war dieser Aufsatz für die „Süddeutsche Presse" geschrieben (Tribschen 1867), in der auch einige Fortsetzungen anonym erschienen sind, die Veröffentlichung wurde aber wegen eines Zerwürfnisses mit dem Redakteur Fröbel abgebrochen und erfolgte dann als Broschüre. — Wagner schildert mit vielen Abschweifungen auf entlegene Gebiete die Geschichte der deutschen Kultur, die Bedeutung der Wiedergeburt des deutschen Geistes und seines Gegensatzes zur französischen Zivilisation. Die dramatische Dichtung habe vom Theater aus darauf entscheidend eingewirkt. Die deutschen Fürsten hätten jedoch unbegreiflicherweise der glorreichen Wiedergeburt keine Beachtung geschenkt. Doch das Beispiel der Aneignung müßte von ihnen gegeben werden, durch sie müsse dem Theater, in dem der Kern und Keim aller national-poetischen und national-sittlichen Geistesbildung liege, sein allmächtiger Anteil wieder zugesichert werden. Es folgt der Versuch einer Skizze der Geschichte der deutschen und französischen Theater, die schließlich in eine Anregung zur Verwirklichung des später in Bayreuth zur Tat gewordenen Kunstgedankens einmündet. Im einzelnen auf Wagners weitschauende Ausführungen über das Wesen des Staates, über Nachahmung und Nachbildung, über mimisches und dichterisches Wesen einzugehen, ist in gedrängter Kürze eine Unmöglichkeit, man kann nur die Darstellung als Ganzes richtig würdigen.

W. H. RIEHL. (Anonym erschienen in der Süddeutschen Presse 1867. Ges. Schr. VII, 205—213.)

Nach einer gedankenreichen Einleitung über das Wesen des Idyllischen zieht Wagner in äußerst scharfer Polemik gegen W. H. Riehl zu Felde. Als Vorwand zu diesem Federkrieg diente ihm dessen „Neues Novellenbuch". Als Riehl später auf diesen Angriff antwortete, wurde der Aufsatz mit einem Nachwort versehen nochmals abgedruckt, und zwar diesmal im Musikalischen Wochenblatt (1872).

FERDINAND HILLER. (Anonym erschienen in der Süddeutschen Presse 1867. Ges. Schr. VII, 213—220.)

In einer Kritik des Hillerschen „Feuilleton-Geschwätzes": Aus dem Tonleben unserer Zeit, in dem auch Hillers Angriffe gegen Liszt aus dem Jahre 1857 wieder abgedruckt wurden, reitet Wagner eine scharfe Attacke gegen den Verfasser und die mit ihm verbündeten Zeitungsschreiber.

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG. Oper in drei Akten.

Während der Monate Dezember 1861 bis Januar 1862 wurde in Paris (in einem Hotel 19 Quai Voltaire) die Meistersingerdichtung aufgezeichnet und die Komposition sogleich nach der Umsiedlung nach Biebrich mit dem Vorspiel begonnen. Doch noch während der Arbeiten am ersten Akt traten, durch die äußeren Lebensverhältnisse bedingt, häufige Unterbrechungen ein, die zu einem längeren Stagnieren führten. Erst die Arbeitsruhe Tribschens ließ das Werk zu Ende reifen. Am 20. Oktober 1867 lag die Partitur abgeschlossen vor. Die Uraufführung fand unter Bülows Leitung am 21. Juni 1868 in München statt; Wagner wohnte an der Seite des Königs der Vorstellung bei.

Der erste Wagnersche Entwurf eines Meistersingertextes stammt bereits aus dem Sommer 1845. Nach Vollendung des Tannhäuser hatte der Dresdener Kapellmeister seinen Sommerurlaub zu einem Kuraufenthalt in Marienbad benutzt. „Hier," so erzählt er selbst, „wie jedesmal, wenn ich mich der Theaterlampenluft und meinem ‚Dienste' in ihrer Atmosphäre entziehen konnte, fühlte ich mich bald leicht und fröhlich gestimmt; zum erstenmal machte sich eine meinem Charakter eigentümliche Heiterkeit auch mit künstlerischer Bedeutung merklich bei mir geltend. Mit fast willkürlicher Absichtlichkeit hatte ich in der letzten Zeit mich bereits dazu bestimmt, mit nächstem eine komische Oper zu schreiben; ich entsinne mich, daß zu dieser Bestimmung namentlich der wohlgemeinte Rat guter Freunde mitgewirkt hatte, die von mir eine Oper ‚leichtern Genres' verfaßt zu sehen wünschten, weil diese mir den Zutritt zu den deutschen Theatern verschaffen und so für meine äußeren Verhältnisse einen Erfolg herbeiführen sollte. Wie bei den Athenern ein heiteres Schauspiel auf die Tragödie folgte, erschien mir auf jener Vergnügungsreise plötzlich das Bild eines komischen Spieles, das in Wahrheit als beziehungsvolles Satyrspiel meinem ‚Sängerkrieg auf Wartburg' sich anschließen konnte. Es waren dies ‚Die Meistersinger zu Nürnberg', mit Hans Sachs an der Spitze. Ich faßte Hans Sachs als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes auf und stellte ihn mit dieser Geltung der meistersingerlichen Spießbürgerschaft entgegen, deren durchaus drolligen, tabulaturpoetischem Pedantismus ich in der Figur des ‚Merkers' einen ganz persönlichen Ausdruck gab ... Kaum hatte ich den Plan niedergeschrieben, so ließ es mir aber auch schon keine Ruhe, den ausführlicheren Plan des ‚Lohengrin' zu entwerfen. Eine besondere Bewandtnis mußte es damit haben, daß ich gerade jetzt so schnell von dem erquicklichen kleinen Ausfluge in das Gebiet des Heiteren, in die sehnsüchtig ernste Stimmung zurückgetrieben ward, mit der ich den ‚Lohengrin' zu erfassen so leidenschaftlich mich gedrängt fühlte. Mir ist es jetzt klar geworden, aus welchem Grunde jene heitere Stimmung, wie sie sich in der

Konzeption der ‚Meistersinger' zu genügen suchte, von keiner wahrhaften Dauer bei mir sein konnte. Sie sprach sich damals nur erst noch in der Ironie aus und bezog sich als solche mehr auf das bloß formell-künstlerische meiner Richtung und meines Wesens, als auf den Kern desselben, wie er im Leben selbst wurzelt ... Meine Natur reagierte in mir augenblicklich gegen den unvollkommenen Versuch, durch Ironie mich des Inhalts der Kraft meines Heiterkeitstriebes zu entäußern, und ich muß diesen Versuch jetzt selbst als die letzte Äußerung des genußsüchtigen Verlangens betrachten, das mit einer Umgebung der Trivialität sich aussöhnen wollte, und dem ich im Tannhäuser bereits mit schmerzlicher Energie mich entwunden hatte."

Sechzehn Jahre später (1861) tauchte urplötzlich der Meistersingerstoff wieder vor seinem Geiste auf. Aber von welch anderer Warte aus sah er ihn jetzt! Die Erfahrung, Leid und Wonnen eines bitteren Lebenskampfes lagen dazwischen: die schmerzvolle Entsagung der Tristanzeit, die Tannhäuserenttäuschung in Paris, der Zusammenbruch aller Hoffnungen, die er auf den Erfolg seines neuen Werkes gesetzt, hatten den Künstler an den Rand der Verzweiflung gebracht. Jetzt, im Augenblick höchster Not, in der ihn eine „ernste, schwermütige Dichtung ruinieren" mußte, gedachte er wieder der heiteren Meistersinger. Die Arbeit wurde ihm zum Gesundungsprozeß. „Der Geist einer ruhig lächelnden Resignation" und die Erkenntnis, „daß mit dem ganzen Leben nur ein Wahrhaftes zu gewinnen sei: Ruhe des Gemüts in der Entsagung", hatten ihm das Werk eingegeben. Auftauchend aus dem Strudel der Leidenschaften und fruchtlosen Kämpfe, sah Wagner jetzt hinter die Kulissen des Lebens, sein Blick hatte sich vertieft; den „alten Wahn", den buntschillernden Lenker aller Dinge, er hatte ihn erkannt und ihn zu meistern gelernt durch Resignation im Leben. Diesem inneren Gleichgewicht, dem Erhabensein über den Augenblick konnte einzig der versöhnende Humor der Meistersinger entspringen. An Stelle der „Ironie" der Marienbader Textskizze tritt in der neuen Fassung ein inneres Moment; dem damaligen Gerippe des Werkes ist jetzt als eigentliche Handlung das Hans Sachs-Drama eingefügt, und hierdurch hat auch diese nicht dem Mythos entnommene „Oper" Wagners den reinmenschlichen Kern gewonnen, der es ihm einzig ermöglichen konnte, den alten Plan wieder aufzunehmen.

Manchen Hinweis für die Meistersingerdichtung fand Wagner in dem Drama „Hans Sachs" von Deinhardstein (1827) und dem daraus von Reger und Düringer für Lortzing gefertigten Text zu einer Oper gleichen Namens (1840). Die historische Unterlage der Sitten und Gebräuche der Nürnberger Meistersingerzunft lieferte ihm Wagenseils Nürnberger Chronik von 1697. Wie Wagner schon bei seinen früheren Werken, z. B. Holländer (Erik), Tannhäuser

(Elisabeth) durch die Hinzufügung einer neuen, von ihm geschaffenen Figur den vorliegenden Stoff bereichert und ihm dadurch ganz neue Seiten abgewonnen hat, so ist auch seinem Meistersingergedicht die Gestalt Walters ureigen. In den früheren Hans-Sachs-Dramen trat dieser selbst als Werber um Eva auf, Wagner dagegen läßt den jungen Ritter an seine Stelle treten und eröffnet dadurch für das Seelengemälde des Sachs ganz neue Gesichtspunkte. Das Literarische und Historische, das Wagner, noch in seinen Quellenstudien befangen, in den ersten Entwurf reichlich hineingezwängt hatte, bleibt jetzt fort, und da, wo es zur Milieuschilderung unentbehrlich ist, wird es durch köstlichen Humor und glänzende Verarbeitung mit dem dramatischen Fortgang aus toter Wissenschaft in munteres Leben verwandelt. (So besonders in der Szene zwischen David und Walter im I. Akt.)

Im Mittelpunkt der Meistersinger steht die urdeutsche, kernige Kraftgestalt des Hans Sachs. Man glaubt in ihm einen Dürer zum Leben erweckt zu sehen. Der Handwerker Sachs verleugnet keineswegs seine Herkunft aus der Zunft der übrigen Meistersinger (musikalisch ist das u. a. deutlich bei der Taufe der „Morgentraumdeutweise" betont), aber er erstarrt nicht wie diese im Formelkram und toten Gesetzen; Verständnis, offenes Auge und neidlose Anerkennung für das Neue und Andersgeartete hat er sich bewahrt. Die Allgewalt des „Lenzes-Gebotes", den Urquell alles künstlerischen Schaffens, fühlt er in des Ritters Sang, und wenn er als Künstler auch in dieser neuen Kunst nicht mit der Jugend mehr Schritt halten kann, so pocht er nicht in törichter Opposition, wie die meisten Alten, auf die Zahl seiner Lebenslenze, sondern er resigniert freiwillig und sucht, indem er als beratender Freund der noch unbesonnenen Jugend zur Seite tritt, diese zum Wohle der Kunst in sichere Bahnen zu lenken und das Gute der alten Schule mit dem Kraftüberschuß der neuen zu verschmelzen. Wie als Künstler, so überwindet sich Sachs auch als Mensch:

„Doch des Herzens süß' Beschwer
Galt es zu bezwingen."

Klug verzichtet er auf Evchen Pogner und damit auf „Herrn Markes Glück". Daß dies aber nicht etwa in Verbissenheit oder Menschenverachtung geschieht, sondern mit jener stillen, klaren Heiterkeit der Seele, welche die tiefe Erkenntnis der Welt und des „Wahns" verleiht, macht uns den Sachs zu dieser liebenswerten, gütigen, Friede und Sonne um sich verbreitenden Gestalt. Den Kampf in Sachs' Seele schildert Wagner in der musikalischen Einleitung des dritten Aktes. Den ersten Hinweis darauf, daß unter dem äußeren heiteren Gewand ernste Seelenkonflikte sich abspielen, gibt eine durch die Blasinstrumente vorgetragene „leise, weiche, tief melancholische Passage" (das sog. „Wahnmotiv"),

die unvermittelt während des dritten Verses von Sachs' Schusterlied im zweiten Akt schon aufgetaucht war, und die jetzt dem Orchesterstück zugrunde liegt. Das zweimalige Ertönen des Reformationshymnus: „Wach auf, es nahet gen dem Tag", mit dessen Gesang später das ganze Volk Sachs huldigt, symbolisiert seine gewaltige Popularität und deutet an, daß seine Entsagung in der Liebe des Volkes herrlich vergolten wird.

Die Lichtgestalt des Sachs wird noch schärfer beleuchtet durch seinen karikierten Doppelgänger Beckmesser, der in seiner Geckenhaftigkeit und seinem bornierten Eigendünkel alles für sich erringen will und dabei sowohl als Künstler wie als Mensch klägliches Fiasko erleidet. Die Pantomime Beckmessers ist in gewissem Sinne ein grotesk-komisches Gegenstück zu Sachs' Wahnmonolog und die Gestalt des bissigen „Merkers", in der Wagner beiläufig seinen lieben Kritikern einen Denkstein gesetzt hat, musikalisch genial illustriert. Ähnlich wie der Mephisto in Liszts Faustsymphonie nährt sich Beckmesser nicht aus eigenen musikalischen „Motiven", sondern er lebt auf Kosten seiner Partner, deren Weisen in seinem Munde seltsam verzerrt wiedererklingen.

In Walter von Stolzing, einer dramatisch mehr konventionellen, in ihrem Mangel an eigenem Handeln weniger glücklichen Gestalt, haben wir den gottbegnadeten jungen Künstler, der nicht an alten Regeln und Formeln die Kunst erlernt hat, sondern dessen Lehrer die Werke der alten Meister selbst gewesen sind. Ihm ist nicht die Form, sondern der Inhalt Hauptsache. Dieser junge Heißsporn hat viel von Wagner selbst. Durch den Widerstand der Alten in seinem Wege gehemmt, wird er in seinem Ungestüm zu der Verachtung der Form geführt, um danach zu erfassen, daß erst in ihrer Bezwingung der Künstler zum Meister wird.

Auch in der Musik hat Wagner ein in seiner Naturtreue unübertreffliches Bild aus deutscher Vergangenheit vor uns hingezaubert. Das bunte Treiben der altdeutschen Kleinstadt, das Volksfest, die Wichtigtuerei der Spießer, der Übermut der Lehrbuben, bis herab zum Trottel von Nachtwächter — alles ist unmittelbar aus dem Echten gegriffen und von höchster Lebenswahrheit übersonnt. Das Kühnste, das auf der Opernbühne wohl je gewagt wurde, ist die große Keilerei im Finale des zweiten Aktes: eine bis zu zwanzig selbständigen Stimmgruppen umfassende Vokalpolyphonie, zugleich ein kontrapunktisches Meisterwerk. Wagners Souveränität spielt hier mit den Schwierigkeiten. Köstlich ist auch sein Realismus, besonders bei der Person des Nachtwächters, der mit chronischer Bosheit sein falsches fis pustet und damit einen Aktschluß einleitet, der an Humor neben aller Feinheit wohl überhaupt nicht zu überbieten ist.

Wie Tristan so haben auch die Meistersinger einen ihnen eigentümlichen Stil: in machtvoller Diatonik schreiten sie einher. An melodischem und polyphonem Reichtum und vollendeter Instrumentationskunst, besonders im Streichkörper, nehmen sie unter Wagners Werken die erste Stelle ein. Auffallend gegen Tristan und die Nibelungen ist das häufige Vorkommen geschlossener Gesangsstücke, die aber durch die Dichtung bedingt sind, und die Wagner ureigene Art der dramatischen Chorführung, die, wie es der Sinn erfordert, jeder Stimmgattung volle Freiheit und Unabhängigkeit wahrt. Einen kleinen Hieb versetzt Wagner seinen Gegnern, die sein Melos nicht erkannten und mit Vorliebe die italienische Opernmelodie als Heil gegen ihn ins Feld führten, indem er beim Aufzug der Zünfte den Schneidern eine Art Gassenhauer zuerteilt: bei genauerer Betrachtung erweist sich die Melodie als notengetreue Entlehnung aus Rossini. Andererseits gelingt es ihm in Wort und Ton das Volkstümliche da, wo es der Text erfordert (Schusterlied, Lehrbuben usw.), verblüffend zum Ausdruck zu bringen, ohne dabei je die Grenze des Künstlerisch-Edlen zu überschreiten. Besonders stark tritt in diesem Werk die Vorliebe auf, mehrere Motive zu kombinieren; den bekanntesten Beleg hierfür bietet das Vorspiel, in dem gegen Schluß das Meistersingermotiv in den Bässen, Walters Liebeslied in den ersten Violinen, Celli und dem ersten Horn und das Marschthema in den übrigen Stimmen zu wunderbarster Steigerung kunstvollst zusammengeschweißt sind. Es gibt nach Art der Tannhäuserouverture wieder einen knapp gefaßten Extrakt des Dramas selbst und gilt mit seinem glänzenden Instrumentalgewand als ein Muster vielstimmigen Satzes voll Sonnenglanz und Festesfreude. Die Meistersinger sind ein urdeutsches Werk, auf sie paßt kein Wort besser, als Sachs' Prophezeiung:

„Zerging in Dunst das heil'ge röm'sche Reich,
uns bliebe gleich die heil'ge deutsche Kunst!"

MEINE ERINNERUNGEN AN LUDWIG SCHNORR VON CAROLSFELD. (Neue Zeitschrift für Musik vom 5. und 12. Juni 1868. Ges. Schr. VIII, 177—194.)

Seinem unvergeßlichen ersten Tristandarsteller setzt hier Wagner in einem ergreifenden Nachruf ein unvergängliches Denkmal.

EINE ERINNERUNG AN ROSSINI. (Augsburger Allgemeine Zeitung vom 17. Dezember 1868. Ges. Schr. VIII, 220—225.)

Wagner erzählt von seinem Verkehr mit Rossini in Paris 1860/61 und verteidigt den Maestro gegen geschmacklose Späße, die jetzt nach seinem Tode in den Zeitungen wieder aufgefrischt wurden.

AUFKLÄRUNGEN ÜBER DAS JUDENTUM IN DER MUSIK. (Neujahr 1869. Ges. Schr. VIII, 238—260.)

„Das Judentum in der Musik" erscheint hier in zweiter Auflage, mit einem

Vorwort versehen. Wagner sieht die Macht des Judentums noch weiter vorgeschritten, es tritt ihm jetzt überall sein vollständiger Sieg entgegen. Daß es dem deutschen Wesen gelingen werde, das Judentum noch auszustoßen, glaubt er nicht mehr, doch hegt er noch schwache Hoffnung auf die Möglichkeit, es zur Mitarbeit heranzubilden. Leider läßt sich Wagner in seiner Gereiztheit dazu verleiten, die allgemeine Frage in diesen „Aufklärungen" auf das persönliche Gebiet zu übertragen. Er wird dabei sehr ausfällig und ungerecht und stempelt ohne weiteres jeden seiner Gegner zu einem Juden.

EDUARD DEVRIENT. (Anonym erschienen in der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung 1869, dann unter dem Pseudonym Wilhelm Drach als Broschüre in München bei C. Fritzsch. Ges. Schr. VIII, 226—238.)

Wagner stellt hier eine Blütenlese aus Devrients Buch „Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy" zusammen, in dem er wegen des „Handlungsdienerdeutsch" eine „Verhunzung der deutschen Sprache" erblicken muß. Und dieser „Jude" gelte in Deutschland etwas!

ÜBER DAS DIRIGIEREN. (Oktober 1869. Erschienen in Leipzig bei C. F. Kahnt. Ges. Schr. VIII, 261—337.)

Hier haben wir das unschätzbare, geniale Glaubensbekenntnis des Dirigenten Wagner. Die tiefen Schäden des musikalischen Vortrags seiner taktstockführenden Kollegen deckt er schonungslos auf unter steter Belegung durch schlagende Beispiele. Für die Grundschäden der modernen Dirigierkunst, die elegante Verflüchtigung und Verwischung der Nuancen, die kleinliche Scheu vor jedem großartigen Zug, jedem leidenschaftlichen Ergießen macht er hauptsächlich Mendelssohn und seine zierlichen Epigonen verantwortlich. Die Grundbedingung jeder musikalischen Wirkung ist der charakteristische Vortrag und die Grundbedingung jedes bedeutenden Vortrags die richtige Temponahme.

BEETHOVEN. (August/September 1870. Erschienen in Leipzig bei E. W. Fritzsch. Ges. Schr. IX, 61—126.)

Zur Feier von Beethovens hundertstem Geburtstag brachte auch Wagner dem von ihm so glühend verehrten Meister eine Gabe dar und beschenkte dadurch gleichzeitig seine Nation mit einem tiefgründigen Beitrag zur Philosophie der Musik. Nach einer Reflexion über das innere Verhältnis eines großen Künstlers zu seinem Volk kommt Wagner zu dem Ergebnis, daß die geistige Beschaffenheit der Werke eines Künstlers nicht aus seinem Leben erkannt werden darf. Mit genialem Erfassen der Schopenhauerschen Metaphysik der Musik deutet er das schöpferische Vermögen des Musikers als eine Funktion des hellsehend gewordenen Traumorgans. Auf Grund der an Hand Schopenhauers gewonnenen Musikästhetik entwirft Wagner dann eine ebenso poetische wie ergreifende

Schilderung des Künstlers und Menschen Beethoven, wobei er allerdings auch jetzt wieder in der Anschauung befangen bleibt, daß Beethovens Lebenswerk auf das musikalische Drama hingezielt habe und der in der IX. Symphonie vollzogene Übergang von der Instrumental- zur Vokalmusik als unerhörte künstlerische Tat den Höhepunkt seiner Entwicklung darstelle. Vom deutschen Geiste erwartet er eine neue Beseelung unserer Zivilisation aus dem Geiste unserer Musik, der Musik, die Beethoven aus den Banden der Mode befreit hat. „Dort, wohin jetzt (1870) deutsche Waffen dringen, hatte sein Genius schon die edelste Eroberung begonnen, daher haben wir ihn nicht minder würdig zu feiern als die Siege deutscher Tapferkeit: denn dem Weltbeglücker gehört der Rang noch vor dem Welteroberer!"

SIEGFRIED-IDYLL für kleines Orchester. (1870. Erschienen bei B. Schotts Söhne, Mainz.)

In diesem anmutigen und intimen Tongedicht hat Wagner seinem so schmerzlich errungenen Familienglück ein zartes Denkmal gesetzt aëre perennius! Gattenliebe und Vaterstolz sind selten beseligter besungen worden. Das musikalische Fundament lieferte der dritte Akt Siegfried mit seinem erhabenen Liebesgesang. Das der Partitur vorgedruckte Widmungsgedicht an Frau Cosima erschließt uns am zuverlässigsten dieses kleine Zauberreich:

„Es war dein opfermutig hehrer Wille,
Der meinem Werk die Werdestätte fand,
Von dir geweiht zu weltentrückter Stille,
Wo nun es wuchs und kräftig uns entstand,
Die Heldenwelt uns zaubernd zum Idylle,
Uraltes Fern zu trautem Heimatland.
Erscholl ein Ruf da froh in meine Weisen:
„Ein Sohn ist da!" — Der mußte Siegfried heißen.
Für ihn und dich durft' ich in Tönen danken, —
Wie gäb' es Liebestaten hold'ren Lohn?
Sie hegten wir in uns'res Heimes Schranken
Die stille Freude, die hier ward zum Ton.
Der sich uns treu erwiesen ohne Wanken,
So Siegfried hold, wie freundlich uns'rem Sohn,
Mit deiner Huld sei ihnen jetzt erschlossen,
Was sonst als tönend Glück wir still genossen."

MEIN LEBEN (Autobiographie.) (Privatdruck, Basel 1870, nachträglich 1911 veröffentlicht bei F. Bruckmann A.-G., in München.)

Ursprünglich einer Anregung König Ludwig II. folgend, diktierte Wagner während der Jahre 1865—70 seiner Lebensgefährtin die Geschichte seines Lebens. Für seinen engsten Freundeskreis ließ Wagner 1870 einen Privatdruck in beschränkter Anzahl bei Bonfantini in Basel anfertigen. Das Werk umfaßt

drei Bände. Der erste, 339 Seiten stark, schildert die Jahre 1813—42, der zweite, mit 358 Seiten, umfaßt den Lebensabschnitt 1842—50, der dritte schließlich berichtet, auf 318 Seiten, über die Jahre 1850—64. Eine in späteren Jahren geplante Fortsetzung blieb Fragment. Die ohne Angabe eines Herausgebers im Jahre 1911 veröffentlichte Ausgabe weicht fraglos an mehreren Punkten vom Originaltext ab. Man kann und muß wohl an diese Autobiographie von zwei ganz verschiedenen Gesichtspunkten aus herangehen. Geben wir uns ohne Voreingenommenheit und ohne kritische Sonde der Lektüre hin, so stehen wir rasch im Bann des spannenden, manchmal wie ein Roman anmutenden Buches. So verworren und geschraubt Wagners Stil oft in theoretischen Werken ist, so köstlich, einfach und ergreifend weiß er hier aus seinen Lebensschicksalen zu erzählen. Sein gesunder Humor und seine Virtuosität im Erzählen von Anekdoten, ebenso wie seine sarkastische Ironie, die mit erstaunlicher Treffsicherheit die schwache Stelle eines jeden herausgreift, feiern hier berechtigte Triumphe. Es gelingt ihm mit wenig Strichen, Menschen aus Fleisch und Blut vor den Leser hinzustellen und wundervolle Typen durch ein paar Worte plastisch festzuhalten. Aus der Fülle der Gesichte seien nur das Porträt des Onkels Adolf, die köstliche Karikatur des Magdeburger Theaterdirektors Bethmann, der alte Jadin, der sangeskundige Tischler Lauermann u. a. hervorgehoben. Aber nicht nur die einzelnen Gestalten, auch der äußere Rahmen, der historische Hintergrund sind meisterhaft herausgearbeitet. Hier sei vor allem namhaft gemacht: das atembeklemmende Gemälde der gefahrvollen Flucht von Mitau nach London, die mit einem Feuerwerk von Satire und Witz ausgestattete nächtliche Prügelszene in Nürnberg, die unwillkürlich das 2. Akt-Finale der Meistersinger heraufbeschwört, das buntschillernde, dramatisch bewegte Bild der Dresdener Revolution und vieles andere. In dem tosenden Strudel der Gestalten und Begebenheiten verlieren wir keinen Augenblick die Persönlichkeit des Erzählers aus den Augen, der mit einem gewissen Stolz, einer herablassenden Würde von den Mühen und niederen Sorgen wie den Siegen und Triumphen seines Lebens berichtet. Wir besitzen somit in Wagners Autobiographie ein fesselndes, zuweilen hinreißendes Document humain, dem an Buntheit und Wucht der Persönlichkeit nur wenige zur Seite zu stellen sein dürften.

Wesentlich anders muß das Urteil über das Werk lauten, wenn man ihm kritisch gegenübertritt, wenn man die Fragen aufwirft: „Inwiefern deckt sich das von Wagner geschaffene Gemälde mit der Wirklichkeit? Ist die von ihm gegebene Darstellung seines Lebens mit den Resultaten der wissenschaftlichen Forschung in Einklang zu bringen, ist es ihm gelungen, der in der Vorrede gesetzten Richtschnur der ‚schmucklosen Wahrhaftigkeit‘ zu folgen?“ Nach

diesen Gesichtspunkten hin kann eigentlich nur der erste Teil einigermaßen bestehen. Um das recht verstehen zu können, muß man zweierlei stets im Auge behalten: einmal die Persönlichkeit Wagners selbst. Er war durchaus unfähig, eine Sache objektiv zu betrachten. Das egozentrische Prinzip ist wohl kaum bei einem Menschen stärker in Erscheinung getreten als bei Wagner. Er und seine Kunst stehen für ihn im Mittelpunkt der Welt; alles beurteilt er nur von sich aus und im Hinblick auf sich; was ihm und seiner Art nicht entspricht, verzerrt sich zur Karikatur. Seine durch die heftigen Anfeindungen noch stärker hervortretende polemische Natur macht ihn intolerant gegen jeden Andersgesinnten, hindert ihn, an der Sache des Gegners den brauchbaren Kern zu entdecken oder zu würdigen und verleitet ihn häufig, diesen lächerlich oder verächtlich darzustellen. Daraus erklären sich die vielen schiefen und einseitigen Urteile, denen wir in der Autobiographie begegnen. Auch die Freunde und Gönner Wagners werden meist mit wenig schmeichelhaften Epitheta bedacht. Das starke Durchdrungensein von sich und seiner Kunst läßt ihn in diesen nur selbstverständliche Helfer ersehen und ihre Dienste als selbstverständlich entgegennehmen, ja fordern. Wie karg und kühl sind z. B. (im Gegensatz zu dem Briefwechsel der beiden) Wagners Ausführungen über Liszt, wie spöttisch und nichtig seine Auslassungen über Otto Wesendonk.

Hiermit sind wir beim zweiten Punkte angelangt: man muß berücksichtigen, zu welchem Zeitpunkt und unter welchen äußeren Umständen Wagners Lebenserinnerungen entstanden sind. Die Huld eines Königs hatte ihn aus der verzweifelten Notlage befreit, seinen Künstlerträumen Leben verliehen. Aus dem vor seinen Gläubigern fliehenden, in seinem Schaffen gehemmten und wegen seiner Schroffheit heftig befehdeten Mann war über Nacht wie durch ein Wunder ein allmächtiger Künstler geworden, dem eines Königs Wille die Wege ebnete. Doch das Glück war zu spät bei ihm eingekehrt, die durchstandenen Leiden und Kämpfe hatten schon zu tiefe Furchen seiner Seele eingepreßt. Jetzt, am ersehnten Ziel sieht Wagner nicht mit versöhnlichem Blick und der Abgeklärtheit einer adligen Seele auf den Leidenspfad zurück; aller Groll und Ärger, der sich in ihm angesammelt, macht sich jetzt Luft; die Stunde heimzuzahlen ist für ihn angebrochen. Jeder, selbst der beste Freund, erhält einen Denkzettel. Auch über andere große Meister wird von erhaben dünkender Warte aus herablassend gesprochen. Grillparzer, Hebbel, Gottfried Keller kommen recht schlecht weg, und über Musiker wie Schumann, Mendelssohn, Meyerbeer, Marschner, Brahms u. a. lauten die Urteile natürlich noch viel diktatorisch vernichtender. Auch über die Motive der Handlungsweise einer ihm nicht zugetanen Persönlichkeit ist Wagner schnell entschlossen, sehr edel fallen sie allerdings dabei selten aus. Er schildert eben in seinen Le-

benserinnerungen alles von der Warte seiner damaligen Anschauungen aus. Nicht wie sein Leben war, kündet uns die Autobiographie, sondern wie Wagner es später sah oder sehen wollte!

Hier ist es Zeit, des zweiten wichtigen Faktors zu gedenken, der bei der Entstehung der Autobiographie bestimmend einwirkte: Wagner diktierte seine Erinnerungen Cosima von Bülow, unmittelbar nachdem sie München verlassen und dauernd in sein Haus nach Tribschen übergesiedelt war. Es mochte ihm daher wünschenswert erscheinen, manches aus seinem Leben der neugewonnenen Gefährtin in ganz bestimmter Beleuchtung kundzutun, gewisse Rücksichten zu nehmen. Hierher gehört in erster Linie sein Verhältnis zu Mathilde Wesendonk. Dieses ist vollständig verschleiert und auf Kosten der Mitbeteiligten als nichtig und bedeutungslos dargestellt. Wagner konnte eben nicht ahnen, daß die herrlichen Ergüsse an Mathilde einmal bekannt würden, da er ihr gegenüber den Wunsch geäußert, sie sollten vernichtet werden. Die Katastrophe, die Wagner zum Verlassen des „Asyls" zwang, bleibt in seiner Darstellung ganz unverständlich und stellt Minnas Verhalten, der „grundlose törichte Eifersucht" nachgesagt wird, in falschem, ungerechtem Licht dar.

Die Auslassungen über Minna zählen überhaupt zu den unerfreulichsten des Buches. Sie wirken um so schroffer und erstaunlicher, da Wagner in späteren Jahren ganz anders über Minna geurteilt hat. War er es doch, der, als von fanatischen Anhängern häufig sehr absprechende Äußerungen über diese in die Öffentlichkeit getragen wurden, Tappert veranlaßte, in einem längeren Aufsatz eine Ehrenrettung seiner ersten Frau vorzunehmen und ihr Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Ob es nötig und taktvoll war, in der Autobiographie das ganze Vorleben Minnas, ihre Vergehen und Fehltritte bis ins kleinste Detail breit auszumalen, mag dahingestellt bleiben; die Gerechtigkeit hätte aber gefordert, daß Wagner in diesem Fall an sein eigenes Verhalten in punkto eheliche Treue den gleich strengen Maßstab angelegt und auch die Verdienste der Frau stärker hervorgehoben hätte. Daß auf der einen Seite alles schwarz in schwarz gemalt, auf der anderen dagegen das meiste stillschweigend übergangen wird, muß verstimmen. Seltsam berührt es auch, wenn Wagner gegen Ende des Buches fast auf jeder Seite, jedesmal wenn von einer größeren Einnahme die Rede ist, seine „Verpflichtungen gegen Minna" betont, um den schnellen Verbrauch des Geldes zu begründen, während er der Ausgaben für sich, für die luxuriöse Einrichtung der Penzinger Villa, der weit größeren Posten, die er der Putzmacherin Goldwag zukommen läßt, mit keiner Silbe gedenkt.

Am wenigsten beeinträchtigt von den im Vorstehenden charakterisierten

Einflüssen ist der erste Abschnitt der Autobiographie, der ein packendes, wohl abgerundetes Bild der Jugend- und Entwicklungsjahre 1813—42 entwirft. Hier hat Wagner den erforderlichen Abstand von den Geschehnissen, er fühlt sich frei von allen lästigen Banden und Rücksichten und scheut im Gegensatz zu der späteren Glorifizierungstendenz auch nicht davor zurück, sich zuweilen selbst zu belasten. Dieser Teil des Werkes ist daher auch der einzige, der wesentlich Neues berichtet. Die späteren Abschnitte bringen fast nur längst Bekanntes, sie verlieren sich dabei häufig in Détailschilderungen, und je kürzer die Zeitdistanz zwischen Wagner und den erzählten Begebenheiten wird, desto fühlbarer tritt seine Befangenheit und sein Mangel an Objektivität hervor. Außer den schon zuvor behandelten Punkten sei hier noch auf folgende Irrtümer und Lücken hingewiesen:

Wagners Vater starb nicht im Oktober, sondern am 22. November 1813. — Das Urteil über Meyerbeers „Robert der Teufel", durch den Wagner in „ästhetische Demoralisation" verfallen sein will, wie die anderen Äußerungen über Meyerbeer sind natürlich alle Wagners späteren Anschauungen entsprungen. (Vgl. meinen Aufsatz „Richard Wagner und Meyerbeer" in „Die Musik", X. 14.) — Die Analyse des Liebesverbot-Textes weicht stark von dem Inhalt des Textbuches ab, namentlich sind alle humoristisch-grotesken Szenen, wie der ganze Dialog unterdrückt. — Bei den „Eröffnungen über Holtei" (S. 185/86) dürfte wohl ein längerer Passus über Homosexualität, der in dem Erstdruck der Autobiographie bestimmt enthalten ist, gestrichen sein. — Daß Wagner in Paris 1841 sechs Wochen im Schuldgefängnis hat zubringen müssen, fehlt, desgleichen der Plan einer Beethoven-Biographie, wie überhaupt der Pariser Aufenthalt 1840—42 sehr knapp gefaßt erscheint. Die von dem Verkehr mit der Stiefschwester Cecilie gegebene Schilderung widerspricht in allen Punkten den Tatsachen. — Wagners Beiträge zu Röckels „Volksblättern" bleiben unerwähnt, die Schilderung der Revolution klingt überhaupt, soweit Wagner in Frage kommt, unglaublich harmlos. Ein so heißblütiges Künstlertemperament wie Wagner sollte fünf Tage lang als untätiger Zuschauer fungiert haben? Die Rücksicht auf König Ludwig, für den die Autobiographie in erster Linie bestimmt war, dürfte hier ab und zu scharf mitgesprochen haben. — Die Behauptung, daß Schopenhauer sich „bedeutend und günstig" über die Dichtung des Ringes ausgesprochen habe, beruht auf einem Irrtum. Das Gegenteil trifft zu. — „Nie ist es zwischen mir und Liszt zu einer Heftigkeit gekommen", ist unzutreffend. Wagner übergeht das Zerwürfnis mit Liszt infolge des „Silvesterbriefes" (1858) vollständig. Überhaupt erfahren wir nach dem Jahre 1856 über Liszt wie über die folgenschwere Spannung zwischen Wagner und der Fürstin Wittgenstein kein Wort. — Der

innere Grund des Übergangs vom Ring zu Tristan bleibt unverständlich, da Wagner durch Phrasen über den wahren Sachverhalt (Mathilde Wesendonk) hinwegtäuschen will, ebenso wie später über den Anlaß zur Wiederaufnahme des Meistersingerentwurfs. — Die Honorarforderung für Tristan war nicht 400, sondern 600 Louisdor. — Wagners Schilderung seines Verhältnisses zu Friederike Meyer und die Behauptung, sie sei nicht in Penzing gewesen, ist eine Unmöglichkeit. (Man vergleiche dazu die Briefe von Peter Cornelius, der mehrfach mit ihr in Wagners Penzinger Villa zusammentraf.) —

Man muß sich also wohl hüten, Wagners Autobiographie kritiklos als authentisch anzuerkennen; sie ist weder biographisch noch kulturgeschichtlich ein zuverlässiger Führer. Sie ist eher eine Tendenzschrift, als ein Bekenntnisbuch. Der wahre Wert des Werkes beruht daher nicht, wie Wagner meint, in der „schmucklosen Wahrhaftigkeit", die eine so subjektive Natur wie er gar nicht zu geben fähig war, sondern darin, daß wir erkennen, wie er sein eigenes Leben anschaut. Es läßt uns tiefe Blicke tun in die Seele des Menschen Wagner.

OFFENER BRIEF AN DR. F. STADE. (Silvester 1870, erschien im Musikalischen Wochenblatt.)

Wagner dankt dem Empfänger für seine Polemik gegen Hanslicks Buch „Vom Musikalisch-Schönen".

EINE KAPITULATION. Lustspiel in antiker Manier. (Ges. Schr. IX, 3—41.)

„Als heitere Unterbrechung in ernsten Arbeiten" skizzierte Wagner dieses Lustspiel. Er hatte erfahren, daß während der Belagerung von Paris 1870 der Witz deutscher Theaterstückschreiber sich der Ausbeutung der Verlegenheiten der Franzosen für die Volksbühne zuwandte. Er erwartete, bald ein originelles, witziges Opus irgendwo auftauchen zu sehen. In heiterer Laune griff er selbst den Plan auf. Hans Richter sollte dazu eine Musik „à la Offenbach" schreiben. Da jedoch ein größeres Berliner Vorstadttheater, dem der Text anonym eingereicht worden war, ablehnte, kam es nicht zur Ausführung. Sieht man von einigen Situationswitzen und versteckten Hieben gegen die deutschen Nachahmungsgelüste ab, so kann man eigentlich nicht recht erkennen, warum dieser nicht übermäßig geistreiche Gelegenheitsscherz, der einer launigen Stimmung entsprungen, später der Öffentlichkeit überliefert und dadurch in eine Beleuchtung gerückt werden mußte, die zu ihrer wirklichen Bedeutung in diametralem Gegensatz steht.

KAISERMARSCH für großes Festorchester und Volksgesang. (April 1871. Erschien bei C. F. Peters, Leipzig.)

Der nationalen Bewegung 1871 stand Wagner mit großen Erwartungen

gegenüber, und den Tagen der Begeisterung und der Siegesfreude entsprang der Kaisermarsch, in dem er der wiedererstandenen deutschen Nation ein Denkmal setzt. Er hatte ihn ursprünglich als Festgesang bei der Rückkehr des siegreichen Heeres geplant, und es mag ihm wohl der Gedanke vorgeschwebt haben, damit dem deutschen Volk eine eigene Nationalhymne zu schenken. Da sein Anerbieten von den maßgebenden Stellen in Berlin abschlägig beschieden wurde, richtete Wagner den Kaisermarsch zum Konzertgebrauch ein, wo er sich in seiner epischen Breite, die mehrfach den Reformationschoral „Ein feste Burg" in sich aufnimmt, als grandioses und zündendes Werk erweist. Eine allgemeine Popularität (wie etwa dem Tannhäuser-Marsch) ist der Komposition durch ihren zu komplizierten Bau versagt.

ÜBER DIE AUFFÜHRUNG DES BÜHNENFESTSPIELS: DER RING DES NIBELUNGEN. (Flugschrift, April 1871.)

Eine Mitteilung und Aufforderung an die Freunde seiner Kunst zur Verwirklichung des Bayreuther Gedankens.

ÜBER DIE BESTIMMUNG DER OPER. (Leipzig, E. W. Fritzsch, 1871. Ges. Schr. IX, 127—156.)

Im Hinblick auf das Bayreuther Werk versucht Wagner hier die Gedanken seiner Schrift „Oper und Drama" nochmals knapp zusammenzufassen. Allgemein gibt man der Oper schuld an dem Verfall des Theaters. Dies ist unrichtig, sie hat ihn nur offenbar gemacht. Aus ihrer jetzigen vorherrschenden Wirksamkeit ist andererseits deutlich zu erkennen, daß sie allein berufen sein kann, das Theater wieder aufzurichten. Die von ihm meisterlich konzipierten und ausgeführten Kunstwerke sieht Wagner als die erreichte Bestimmung der Oper an. Er las diesen Aufsatz am 28. April 1871 in der königlichen Akademie der Künste in Berlin vor, die ihn zu ihrem auswärtigen Mitglied ernannt hatte.

VORWORT ZUR HERAUSGABE DER GESAMMELTEN SCHRIFTEN. (Juli 1871. Ges. Schr. I.)

Wagner rechtfertigt seine literarische Tätigkeit, die nicht Werke eines Schriftstellers geschaffen hat, sondern aufgezeichnete Lebenstätigkeit eines Künstlers, der in seiner Kunst selbst über das Schema hinweg das Leben suchte, d. h. die wahre Musik.

ERINNERUNGEN AN AUBER. (Aufgezeichnet für das Musikalische Wochenblatt, 31. Oktober 1871. Ges. Schr. IX, 42—60.)

Veranlaßt durch den Tod des französischen Meisters, entwirft Wagner hier ein Bild seines Schaffens mit besonderer Berücksichtigung seiner feurigen Oper: „Die Stumme von Portici".

BRIEF AN EINEN ITALIENISCHEN FREUND. (7. November 1871. Ges. Schr. IX, 287—91.)

Der Erfolg einer Lohengrinaufführung in Bologna am 1. November 1871 ließ Wagner das merkwürdige Geschick seines Werkes in Deutschland mit der begeisterten Aufnahme in Italien vergleichen. In einem an Arrigo Boito gerichteten Schreiben gab er seinen Gedanken freien Lauf.

BERICHT AN DEN DEUTSCHEN WAGNERVEREIN. (7. Dezember 1871. Ges. Schr. IX, 257—272 und IX, 311—322.)

Wagner berichtet hier in ergreifender Weise über die Umstände und Schicksale, die sein Bühnenfestspiel: Der Ring des Nibelungen bis zur Inangriffnahme des Bayreuther Werkes begleiteten.

EINE MITTEILUNG AN DIE DEUTSCHEN WAGNERVEREINE. (25. Dezember 1871. Musikalisches Wochenblatt.)

Wagner fordert die lokalen Wagnervereine in den deutschen Städten auf, sich zu einem großen Verband zusammenzuschließen. Nähere Angaben über dessen Stellung zu dem Bayreuther Unternehmen.

BAYREUTH 1872—1883

AN FRIEDRICH NIETZSCHE. Brief vom 12. Juni 1872. (Zuerst abgedruckt in der Norddeutschen Allg. Zeitung vom 23. Juni 1872. Ges. Schr. IX, 295—302.)

Nietzsches „Geburt der Tragödie" hatte von philosophischer Seite starke Angriffe auszuhalten, am schärfsten zog Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf in einer Streitschrift zu Feld. Wagner sprang nun in dem offenen Brief dem bedrängten Freunde bei und warf die Frage auf: „Wie steht es um unsere deutschen Bildungsanstalten?", für deren günstige Lösung er auf Nietzsche große Hoffnungen setzt.

SCHREIBEN AN DEN BÜRGERMEISTER VON BOLOGNA. (1. Oktober 1872. Ges. Schr. IX, 291—294.)

Dank für die Verleihung des Ehrenbürgerrechts der Stadt Bologna nach dem Erfolge seines Lohengrin.

ÜBER SCHAUSPIELER UND SÄNGER. (1872. Erschien bei E. W. Fritzsch, Leipzig. Ges. Schr. IX, 157—230.)

Die Notwendigkeit, für die Bühnenfestspiele geeignete Künstler zu ge-

winnen, mag Wagner veranlaßt haben, seine Gedanken über Schauspieler, Sänger und die dramatische Kunst nochmals schriftlich niederzulegen. Er knüpft dabei an den Exkurs über die Schauspielkunst in seinem früheren Aufsatz „Über die Bestimmung der Oper“ an. Den Dramatiker gründet Wagner auf den Mimen, der Schauspieler war eher da als der Dichter, der ihm Stücke schrieb. Vergleich der stets auf eine erhabene Täuschung abzielenden Schauspielkunst Frankreichs mit dem „Theater überhaupt“, das dem deutschen Publikum allabendlich vorgeführt wird. Ein Gegenstück dazu bildet die Einwirkung des italienischen Koloraturgesangs auf den deutschen Sing-Schauspieler.

ÜBER DIE BENENNUNG MUSIKDRAMA. (8. November 1872. Musikalisches Wochenblatt. Ges. Schr. IX, 302—308.)

Wagner polemisiert gegen die aus einer Verhunzung der deutschen Sprache hervorgegangene Bezeichnung „Musikdrama“ und bietet seine Werke, da ihm ja die Benennung „Oper“ von den Freunden dieser Gattung nicht zugebilligt wird, seinen Gesinnungsgenossen als „namenlose künstlerische Tat“ dar.

BRIEF ÜBER DAS SCHAUSPIELERWESEN AN EINEN SCHAUSPIELER. (9. November 1872. Ges. Schr. IX, 258—264.)

In diesem an Regisseur Ernst Gettke in Kassel gerichteten Schreiben führt Wagner als Beitrag für den Almanach der Bühnengenossenschaft einige Punkte seines Aufsatzes „Über Schauspieler und Sänger“ noch näher aus.

EIN BLICK IN DAS HEUTIGE DEUTSCHE OPERNWESEN. (1873. Ges. Schr. IX, 284—287.)

Um für die Bühnenfestspiele in Bayreuth tüchtige Kräfte auszuwählen, unternahm Wagner eine Rundreise zur Inspektion der deutschen Theater. In diesem Aufsatz berichtet er nun über die Ergebnisse der Fahrt. Von einer höheren Warte aus geht er schonungslos mit den künstlerischen Leistungen, die ihm in den verschiedenen Städten geboten wurden, ins Gericht. Beißender Spott und köstliche Ironie ergießen sich über die ihn rings umgebende Mittelmäßigkeit; für hervorragende Kunsttaten findet er andererseits Worte wärmster Anerkennung und höchsten Lobes. Eine künstlerische Unfallchronik wird vor uns ausgebreitet.

EINLEITUNG ZU EINER VORLESUNG DER GÖTTERDÄMMERUNG. (Ges. Schr. IX, 308—310.)

Wagner rechtfertigt das Unterfangen, seine auf musikalische Ausführung angelegte Dichtung rein als Text vorzutragen, und erklärt die Möglichkeit aus der Anlage seines dramatischen Dialogs. Diese einleitenden Betrachtungen gingen einer Vorlesung der Götterdämmerung vor einem erlesenen, geladenen Zuhörerkreise am 17. Januar 1873 in Berlin voraus.

ZUM VORTRAG DER IX. SYMPHONIE BEETHOVENS. (Musikalisches Wochenblatt vom 4./11. April 1873. Ges. Schr. IX, 231—257.)

Fußend auf den Erfahrungen bei der Vorführung des Werkes zur Grundsteinlegungsfeier in Bayreuth, macht Wagner hier, frei von aller falschen Buchstabengläubigkeit, Vorschläge, durch verständnisvolle feine Modifikationen die Absichten Beethovens, der, obwohl er in seiner musikalischen Konzeption weit über sie hinausging, doch bei der Ausführung die Leistungsfähigkeit des Orchesters eines Haydn und Mozart berücksichtigte, mit den erweiterten Mitteln unserer Zeit restloser zum Ausdruck zu bringen.

DAS BÜHNENFESTSPIELHAUS ZU BAYREUTH. (Erschien bei E. W. Fritzsch, Leipzig. Ges. Schr. IX, 322—344.)

In dieser mit sechs architektonischen Plänen geschmückten Schrift berichtet Wagner über die Grundsteinlegungsfeier in Bayreuth und legt die Gesichtspunkte dar, die bei dem Bau des Festspielhauses maßgebend waren.

ÜBER EINE OPERNAUFFÜHRUNG IN LEIPZIG. Brief an den Herausgeber des Musikalischen Wochenblattes. (28. Dezember 1874. Ges. Schr. X, 1—10.)

Geistvolle Plauderei über Musikzeitungen und Kritiker und Wagners eigene Kritikertätigkeit, die er dann an einer Leipziger Aufführung von Spohrs Oper „Jessonda“ erprobt.

ALBUMBLATT in Es-Dur. (1. Februar 1875. Erschienen bei B. Schotts Söhne, Mainz.)

Mit diesem weichen, innigen Gelegenheitsopus, das weitaus das bedeutendste der Albumblätter ist, dankte Wagner seiner Gönnerin, Frau Betty Schott, für die reiche Gabe, die sie ihm für Bayreuth als „Mainzer Spende“ überwiesen hatte.

GROSSER FESTMARSCH zur Eröffnung der hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeits-Erklärung der Vereinigten Staaten von Nordamerika. (Februar 1876. Erschienen bei B. Schotts Söhne, Mainz.)

Gegen Ende des Jahres 1875 erging an Wagner die Anfrage, ob er bereit sei, zur Feier des hundertsten Gedenktages der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten einen Festmarsch zu komponieren. Wagner sagte zu gegen eine Vergütung von 5000 Dollars. Der Frauenverein des „Centennial-Komitees“, dem Wagner den Marsch gewidmet hat, übernahm die Herbeischaffung des geforderten Honorars.

Der Festmarsch ist trotz glänzender Steigerungen eine der dürftigsten Kompositionen aus Wagners reifster Schaffenszeit. In technischer Beziehung

steht er zwar auf der Höhe der besten Schöpfungen des Meisters, aber es fehlt das gehaltvolle Thema. Der ganz auf dramatische Werte gerichteten Schaffensart Wagners blieb es eben versagt, ein rein instrumentales Werk „auf Bestellung“ zu liefern. Wie Anton Seidl erzählt, war er längere Zeit ordentlich niedergedrückt, weil ihm kein Thema einfiel. Schließlich begnügte er sich damit, eine Anleihe bei seinen früheren Werken zu machen. Die viel besprochene Triole mit den anschließenden drängend aufsteigenden Oktavengängen ist nämlich notengetreu dem Finale des ersten Tristan-Aktes („Heil König Marke“) entnommen, und die „zarten Stellen“, mit denen er die „schönen und tüchtigen Frauen Nordamerikas im Festzuge“ feiern wollte, ähneln allzusehr dem Festzug aus Rienzi (IV. Akt). Wagner spottete bei Erhalt des Telegramms, das ihm den großen Erfolg des Stückes in Amerika meldete: „Wissen Sie, was das Beste an dem Marsch ist? ... Das Geld, das ich dafür bekommen habe“; und er hatte damit zweifellos recht.

DER RING DES NIBELUNGEN. Ein Bühnenfestspiel in drei Tagen und einem Vorabend.

Aus der vom 12.—18. November 1848 entstandenen Dichtung Siegfrieds Tod keimte in der Zeit vom 3. Mai bis 24. Juni 1851 der Text zu Der junge Siegfried, dem sich am 1. Juli 1852 Die Walküre und Anfang November Rheingold zugesellten. Nachdem die beiden Siegfriedstücke nochmals umgearbeitet waren, erschien die Dichtung Der Ring des Nibelungen im Februar 1853 als Privatdruck für Wagners Freunde. Eine Veröffentlichung für die Allgemeinheit geschah erst 1863 mit den geänderten Titeln: Siegfried und Götterdämmerung. Die musikalische Ausführung des Werkes begann Wagner mit Rheingold am 1. November 1853, die ihn bis 14. Januar 1854 beschäftigte. Die Partitur lag bereits am 28. Mai 1854 vor. Die Komposition der Walküre schloß sich gleich an (I. Akt: 28. Januar bis 1. September; II. Akt: 4. September bis 18. November; III. Akt: 20. November bis 27. Dezember 1854), die Instrumentation nahm aber fast ein ganzes Jahr (3. April 1855 bis 23. März 1856) in Anspruch. Siegfried folgte sofort, und zwar der I. Akt: 22. September 1856 bis 20. Januar 1857; der II. Akt: 22. Mai 1857 bis 30. Juli 1857; der dritte wurde erst nach achtjähriger Unterbrechung im Juli 1865 in München wieder aufgenommen, um endlich, nochmals hinausgeschoben, in Tribschen am 21. August 1869 in der Kompositionsskizze, am 5. Februar 1871 in Partitur beendet zu werden. Die Arbeit an der Götterdämmerung erstreckte sich über mehrere Jahre (I. Akt: 9. Januar 1870 bis 2. Juli 1870; II. Akt: 24. Juni 1871 bis 19. November 1871; III. Akt: 4. Januar 1872 bis 22. Juli 1872; die Partitur: 3. Mai 1873 bis 21. November 1874). Nachdem Rheingold und Walküre schon

1869/70 unrechtmäßigerweise in München aufgeführt worden waren, fand die erste Vorführung des Gesamtwerkes im Sommer 1876, dem ersten Festspieljahr, im Festspielhause zu Bayreuth statt, und zwar unter Leitung Hans Richters.

Wagners Beschäftigung mit dem Nibelungenwerk zog sich durch nahezu ein Vierteljahrhundert hin, der Stoff war daher analog seinen eigenen inneren Wandlungen mehrfachen Umgestaltungen unterworfen, was man an vielen Stellen (auch musikalisch) deutlich wahrnehmen kann. Schon bei den eifrigen Studien in Dresden war Wagner (1846) auf den Nibelungenmythos aufmerksam geworden. Noch während der Arbeit am Lohengrin hatten zwei neue Stoffe zur Gestaltung gereizt, Kaiser Friedrich Rotbart und Siegfried. Der Mythos trug aus Gründen, die Wagner in seiner Schrift „Die Wibelungen" dargelegt hat, auch diesmal wieder den Sieg über die Geschichte davon. Doch konnte er sich für die aus dem Nibelungenlied ihm entgegentretende Gestalt des Siegfried vorerst nicht sonderlich begeistern; erst allmählich löste sich aus den verschiedenen Fassungen und Überlieferungen der Sage der strahlende Kern: „Hatte mich schon längst die herrliche Gestalt des Siegfried angezogen, so entzückte sie mich doch vollends erst, als es mir gelungen war, sie, von aller späteren Umkleidung befreit, in ihrer reinsten menschlichen Erscheinung vor mir zu sehen. Erst jetzt auch erkannte ich die Möglichkeit, ihn zum Helden eines Dramas zu machen — denn der Worttondichter hat das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche auszusprechen." Wagner zeichnete in Prosa den Nibelungenmythos auf, wie er ihn jetzt erkannt hatte, und führte das ganz innerer Seelennot entsprossene Drama Siegfrieds Tod als Text zu einer „großen Heldenoper" aus. die in der Dichtung wie in der Handlung der heutigen „Götterdämmerung" sehr ähnlich ist. Die Erkenntnis, daß es unter den damaligen Kunstzuständen unmöglich sei, für ein solches Werk Verständnis zu erwecken, ließ ihn den Plan wieder aufgeben. Erst die Tat Liszts, der mit den bescheidenen Mitteln Weimars den Lohengrin durchgesetzt, weckte von neuem Hoffnung und Zuversicht auf eine Darstellungsmöglichkeit. Jetzt aber blickte Wagner schon tiefer, und die veränderten Zeitumstände, sein Streben nach Revolution im und durch das Kunstwerk, erforderten eine Erweiterung der früheren Darstellung. „Da hat mich nun den ganzen Winter eine Idee geplagt, die mich kürzlich als Eingebung so vollständig unterjocht hat, daß ich sie jetzt realisieren werde. Habe ich Dir nicht früher schon einmal von einem heitern Stoffe geschrieben? Es war dies der Bursche, der auszieht, ‚um das Fürchten zu lernen' und so dumm ist, es nie lernen zu wollen. Denke Dir meinen Schreck, als ich plötzlich erkenne, daß dieser Bursche niemand anders ist, als der junge Siegfried, der den Hort gewinnt und Brünhilde erweckt! Die Sache ist nun fertig. Der ‚junge Siegfried' hat den ungeheuren Vorteil,

daß er den wichtigen Mythos dem Publikum im Spiel, wie einem Kinde ein Märchen, beibringt. Alles prägt sich durch scharfe sinnliche Eindrücke plastisch ein. Alles wird verstanden, — und kommt dann der ernste ‚Siegfrieds Tod', so weiß das Publikum alles, was dort vorausgesetzt oder eben nur angedeutet werden mußte." Kaum hatte Wagner die Dichtung des jungen Siegfried beendet, als er erkannte, daß auch hierdurch das erstrebte Kunstwerk noch nicht geschaffen sei. „Als ich nun an die volle musikalische Ausführung ging, und ich dabei endlich fest unser Theater ins Auge fassen mußte, fühlte ich das Unvollständige der beabsichtigten Erscheinung: es blieb mir eben der große Zusammenhang, der den Gestalten erst ihre schlagende Bedeutung gibt, nur durch epische Erzählung, durch Mitteilung an den Gedanken übrig. Um daher ‚Siegfrieds Tod' zu ermöglichen, verfaßte ich den ‚jungen Siegfried': je bedeutender aber dadurch das Ganze sich schon gestaltete, desto mehr mußte mir jetzt, als ich an die szenisch-musikalische Ausführung des ‚jungen Siegfried' ging, einleuchten, daß ich das Bedürfnis nach deutlicher Darstellung des ganzen Zusammenhanges an die Sinne, nur noch gesteigert hatte. Jetzt sehe ich, ich muß, um vollkommen von der Bühne herab verstanden zu werden, den ganzen Mythos plastisch ausführen. Nicht diese Rücksicht allein bewog mich aber zu meinem neuen Plane, sondern namentlich auch das hinreißend Ergreifende des Stoffes, den ich somit für die Darstellung gewinne, und der mir einen Reichtum für künstlerische Bildung zuführt, den es Sünde wäre, ungenützt zu lassen. Denke Dir den Inhalt der Erzählung der Brünhilde; der herrliche Trotz der Walküre, der tragische Zorn Wotans, mit dem er diesen Trotz straft: denke Dir dies in meinem Sinne, mit dem ungeheuren Reichtum von Momenten, in ein bündiges Drama zusammengefaßt, so ist eine Tragödie von erschütterndster Wirkung geschaffen, die zugleich alles das zu einem bestimmten sinnlichen Eindrucke vorführt, was mein Publikum in sich aufgenommen haben muß, um den ‚jungen Siegfried' und den ‚Tod' — nach ihrer weitesten Bedeutung — leicht zu verstehen." Wagner schuf nun den ganzen Stoff zu einem großen vierteiligen Monumentalwerk. Vergleicht man das auf diese Art entstandene Drama mit der ursprünglichen Fassung von 1848, so zeigt es sich deutlich, welch mächtige Entwicklung der Stoff unter den Händen seines Schöpfers durchlaufen hat. Ursprünglich war Siegfried der Held des Dramas, um seinetwillen hatte Wagner den Nibelungenmythos erwählt. Er erfaßte ihn durchaus revolutionär. Noch ganz abhängig von den kühnen, auf einen Umsturz der sozialen Verhältnisse gegründeten Revolutionsideen, deren Verwirklichung er für durchaus möglich hielt, wollte Wagner „mit der Aufdeckung des ersten Unrechts, aus dem eine ganze Welt des Unrechts entstand, uns

eine Lehre geben, wie wir das Unrecht erkennen, seine Wurzel ausrotten und eine rechtliche Welt an ihrer Stelle gründen sollen". Siegfried, der vollkommenste Mensch, erlöst die Welt von der sie knechtenden Herrschaft des Kapitalismus, er lehrt die Menschen, statt egoistisch an überkommenen Gesetzen zu hängen, ihrem Instinkt zu folgen; er ist der ideale Mensch, der Mensch der Zukunft. Durch ihn ist auch die Schuld der Götter gesühnt, ihre Herrschaft neu gefestigt, auf Erden aber bricht ein neues glückliches Zeitalter an, das nicht auf Besitz und Macht, sondern auf die Allgewalt der Liebe gegründet ist; die Knechtschaft durch das Gold ist gebrochen; der Egoismus durch die Liebe überwunden. Die Absicht, in Siegfried die kommende Zeit zu verherrlichen, welche die alte stürzt, trat aber allmählich immer mehr zurück hinter dem Bestreben, den Untergang, den zwingend notwendigen Verfall der bestehenden Welt selbst zu zeigen. Wagner fühlte instinktiv, daß die durch Wotans Wille zur Macht bedingte Gewalt des Unrechts nicht durch eine Tat Siegfrieds beseitigt werden könne, sondern daß die Entwicklung in Wotan selbst von innen heraus geschehen müsse. Die Gestalt Wotans tritt daher in den Vordergrund. In seiner Seele spielt sich die Welttragödie ab. Das Siegfried-Drama ist zur Wotantragödie geworden, die jenes als gewichtige Episode jetzt in sich trägt. Doch noch im Banne der Feuerbachschen Weltanschauung schreckte Wagner vor dem äußersten Schritt zurück. Zwar erkennt Wotan die Notwendigkeit seines Untergangs und er will ihn, um dem Menschen der Zukunft Platz zu machen; aber die Welt, das Menschengeschlecht besteht weiter. Den Schluß des Dramas krönt die Welterlösung durch die Liebe. Hierdurch war Wagner in einen gewissen Zwiespalt gekommen zwischen der inneren Entwicklung, welche die Sage in seiner Darstellung gewonnen hatte, die folgerichtig auf eine Weltvernichtung hinzielte, und seiner ursprünglichen welt- und lebensbejahenden Intention. Dieser Konflikt marterte ihn fortwährend, und es bedurfte einer „großen Umwälzung seiner Vernunftsvorstellung, um ihm den Grund seiner Pein aufzudecken und den wirklich entsprechenden Schlußstein zu seinem Gedicht zu liefern". Diese bewirkte Schopenhauer. Hier findet Wagner den Schlüssel, den greifbaren Ausdruck der ihm bisher verschlossen vorschwebenden Gedanken, er lernt den Zwiespalt in seinem eigenen Schaffen verstehen, die Gegensätzlichkeit zwischen dem aus Feuerbachschen Optimismus eingegebenen Siegfried und dem entsagenden Wotan in seiner Dichtung zu meistern.

Nicht Alberichs Fluch macht den Ring verderbenbringend, der Grund des Unheils liegt in der Brust derer, die nach ihm geizen: liebeloser Egoismus und Machtgier sind die zum Untergang führenden Motive. Auch Wotan verfällt nur dadurch der Macht des Ringes. Sein Wille zwingt Loge, er gewinnt

das Wissen und begehrt nach Macht. Ähnlich wie Alberich setzt er dafür die Liebe aufs Spiel (er verpfändet Freia den Riesen), aber er kann ihr nicht entsagen und verstrickt sich in dem Bestreben, sich beides zu erringen, durch Verträge, denen er dann Knecht ist. Indem er den Alberich geraubten Reif nicht den Rheintöchtern zurückgibt, sondern ihn für sich verwertet und den Riesen übergibt, wird das Unrecht in der Welt zu einem Unheil verbreitenden. Für ihn selbst bedeutet seine Tat eine Gefahr: Den Riesen, mit denen er Verträge geschlossen, darf er das Gold nicht entreißen; wenn es aber je in Alberichs Hände zurückgelangte, wäre der Gott verloren. Aus seinem Wissen folgt die Furcht, die Furcht vor dem Ende. Wotan strebt daher, den Ring wieder zu erlangen. Auf die Menschen gründet sich sein Hoffen. Die Not gab ihm die Heldenidee ein (Rheingold: „So grüß' ich die Burg"). Durch die Walküren gewinnt er eine Schar kühner Helden zum Kampf gegen Alberichs Heer. Er selbst zeugt ein mutiges Heldengeschlecht, die Wälsungen. Siegmund soll für ihn die Tat vollbringen, den Ring gewinnen. Gegen Götter- und Menschengesetz reizt er ihn auf. Doch der Gott betrügt sich selbst. Der Held, den er erzogen, ist unfrei, sein Geschöpf kann die erlösende Tat nicht erfüllen und fällt dem bestehenden Gesetz, dem Konservativen (Fricka), gegen das er sich vergangen, zum Opfer. Die einzige freie Tat Siegmunds ist die sündige Liebe zu seiner Schwester, die ihm den Tod bringt. Nur deshalb kann aus dieser Verbindung später der freie Held Siegfried hervorgehen. Der unerwartete Zusammenbruch seines Planes, die bittere Not, die ihn zwingt, sein eigenes Geschlecht zu vernichten, lassen Wotan in Verzweiflung verzichten. Er sehnt sich nach dem Ende, ja er will es! Doch er darf nicht handeln, er muß den Gesetzen gehorchen. In Brünhilde steht Wotan einem Teil seiner eigenen Seele gegenüber. Erst dadurch, daß sie aus Mitleid und Liebe sich gegen Wotans Willen empört, wird sie ein selbständiges Wesen. Mit Brünhilde senkt Wotan sein eigenes Hoffen, seinen Herrschertraum in Schlummer. „Er ist nach dem Abschied von Brünhilde in Wahrheit nur noch ein abgeschiedener Geist: seiner höchsten Absicht nach kann er nur noch gewähren lassen, es gehen lassen, wie es geht, nirgends aber mehr bestimmt eingreifen; deswegen ist er nun auch ‚Wanderer' geworden." Er ist jetzt untätiger Zuschauer und harrt des heranwachsenden Helden. Als dieser nun den Ring gewonnen, da treibt es Wotan, von Erda die Zukunft zu erfahren. Doch ihr Wissen vergeht vor seinem Willen. Der Gott will das Ende, er will dem Jungen weichen. Zwar begehrt er noch immer den Reif, aber jetzt entsagend nicht mehr für sich, sondern um ihn dem Rhein wiederzugeben und damit den Fluch zu sühnen. Brünhilde, so glaubt er, wird die Tat vollbringen. „Aber er ist hier vor seinem Untergange so unwillkürlicher Mensch, daß sich gegen seine

höchste Absicht noch einmal der alte Stolz rührt, und zwar aufgereizt durch Eifersucht um Brünhilde; denn diese ist sein empfindlichster Fleck geworden. Er will sich gleichsam nicht nur so beiseite schieben lassen, sondern fallen — besiegt werden: auch dies ist ihm so wenig absichtliches Spiel, daß er in schnell entflammter Leidenschaft sogar auf Sieg ausgeht, auf einen Sieg, der ihn nur noch elender machen müßte." Brünhilde, von Siegfried erweckt, denkt noch einmal den Gottgedanken, dem sie entsprungen, aber Siegfrieds glühende Liebe ergreift auch sie: sie wird liebendes Weib. Ihr Wissen erlischt mit ihrer Menschwerdung. In egoistischem Liebestaumel vergißt sie Walhalls Not. Hiermit ist auch sie in den Bann des Goldes gezwungen. Sie kennt nur noch die Liebe zu Siegfried, und das Symbol dieser Liebe ist Alberichs Ring! Hier erkennen wir die Macht des Nibelungenfluches „auf seiner furchtbarsten, tragischsten Höhe". Wieder ist Wotans Hoffen getrogen. Er hat die Weltesche fällen lassen und harrt der erlösenden Kunde. Gramvoll muß er erkennen, daß auch Siegfried dem Fluch erliegt. Selbstsucht kennt der herrliche Held zwar nicht, aber in dem Vollgefühl seiner Kraft verfällt er der Selbstüberhebung des Heldentums. In seiner Naivität wird er ein Opfer der listigen Welt (Zaubertrank). Doch nicht in diesem Vergessen Brünhildens (es erklärt sich aus seiner Art und seinem Verhältnis zur Welt) liegt Siegfrieds Schuld, sondern in der Untreue, die er an der ihm unbekannten Brünhilde übt, die er durch Trug für den Freund erringt. Durch maßloses Leid wird Brünhilde wieder wissend und fähig, die Erlösungstat zu vollbringen. „Erfahrung ist alles. Auch Siegfried allein (der Mann allein) ist nicht der vollkommene ‚Mensch': er ist nur die Hälfte, erst mit Brünhilde wird er zum Erlöser; nicht einer kann alles; es bedarf vieler, und das leidende, sich opfernde Weib wird endlich die wahre wissende Erlöserin: denn die Liebe ist eigentlich ‚das ewig Weibliche' selbst." In dem bittersten Erdenweh erkämpft Brünhilde die reine entsagende Liebe. Durch ihren freiwilligen Opfertod, die Verneinung des Willens zum Leben besiegt sie den Egoismus, ihre Liebe zu Siegfried umspannt jetzt Gott und Welt, sie hat die Sinnlichkeit überwunden und sich zum Mitleiden veredelt. Damit ist der Fluch gelöst. Mit der langersehnten Botschaft kehren Wotans Raben heim, die „Götterdämmerung" ist angebrochen. Auf die leidenvollen Kämpfe folgt die Ruhe, die Weltverneinung, der Eingang ins Nirwana. Wie Wotan durch Brünhilde erlöst wird, so kann auch die Menschheit nur durch vollständige Verneinung des Willens zum Leben Ruhe finden. Zu dieser Erkenntnis, zum Heil, dringen aber nur die durch, die durch Liebe, bar jeder Lust, im Mitleiden das Wissen und Wollen des Nichtseins errungen haben. — In dieser Lehre haben wir noch die Schopenhauersche Verneinung in ungemilderter Form. Erst Parsifal wird, wie wir

erkennen werden, die Verklärung dieser buddhistischen Lebensabsage durch den Strahl christlicher Gnade vollziehen können.

Die Nibelungendichtung zeigt Wagners dramatische Kraft in ihrer höchsten Vollendung. Die Verschmelzung der verschiedenen nordischen Mythen und Sagen, in die noch mehrfach Märchenzüge verwebt sind, zu dem einen ungeheuren Granitblock, dessen buntschillerndes Äußere einen gewaltigen inneren Kern umschließt, die erschütternde Wotantragödie und das ans Herz greifende Menschendrama Siegfrieds, steht unerreicht da und hebt sein Werk weit über alle anderen Nibelungendichtungen hinaus. Erst durch Wagner ist dem deutschen Volk dieser Sagenschatz erschlossen und nahegebracht, aus einer toten Historie zu neuem Leben erweckt worden. Rein äußerlich hat er in der sprachlichen Diktion durch Anwendung des altgermanischen Stabreims den Zeitcharakter des Gedichtes zum Ausdruck gebracht und uns dadurch manches Sprachkleinod bewahrt. Mehrfach allerdings geht er in seiner Wortbildung etwas weit. Wagner bemerkt selbst: „Als ich ‚Siegfried' entwarf, fühlte ich die vollständige Unmöglichkeit, diese Dichtung im modernen Verse auszuführen. So wie dieser Mensch sich bewegte, mußte auch sein redender Ausdruck sein; hier reichte der nur gedachte moderne Vers mit seiner verschwebenden, körperlosen Gestalt nicht mehr aus, der phantastische Trug der Endreime vermochte nicht mehr als scheinbares Fleisch über die Abwesenheit alles lebendigen Knochengerüstes zu täuschen, das dieser Verskörper nur als willkürlich dehnbares, hin und her zerfahrendes Schleimknorpelwerk noch in sich faßt. So mußte ich auf eine andere Sprachmelodie sinnen. An dem urmythischen Quelle, wo ich den jugendlich schönen Siegfried-Menschen fand, traf ich auch ganz von selbst auf den sinnlich vollendeten Sprachausdruck, in dem einzig dieser Mensch sich kundgeben konnte. Es war dies der, nach dem wirklichen Sprachakzente zur natürlichsten und lebendigsten Rhythmik sich fügende, zur unendlich mannigfaltigsten Kundgebung jederzeit leicht sich eignende stabgereimte Vers, in welchem einst das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer war. Er gewinnt seine Gestaltung aus der tiefinnerst zeugenden Kraft der Sprache selbst und ergießt von sich aus diese zeugende Kraft in das weibliche Element der Musik zur Gebärung der auch rhythmisch vollendeten Tonmelodie."

Der Musik, die in ihrem Reichtum eine ganze Welt zu umspannen hat, fiel die ungeheuere Aufgabe zu, all die tausendfältigen Momente von Stimmungen und Erregungen, eine fast endlose Skala von Leidenschaften, die aus der Seele und dem Handeln der vielen Gestalten entfließen, tondichterisch widerzuspiegeln und da, wo die Sprache nur andeuten konnte, ihre Rätsel und Geheimnisse zu erschließen. Schärfste Prägnanz des Ausdrucks und unter-

scheidbare Deutlichkeit ist das Signum der Motive, die in so gesteigerter Fülle kein anderes Drama Wagners beherrschen. Nirgends sind sie so zu Konstruktionsgliedern eines Bauwerks erhoben; ihr Profil wird zu eminenter, fast greifbarer Plastik. Mögen die Leitmotive einem Signal ähnlich sein (wie z. B. beim Schwertmotiv), oder eine Melodie von poetisch-intimstem Gehalt bergen (Sieglinde, Gutrune), mögen sie auf die schwieligen Fäuste Fasolts und Fafners deuten oder Loges raffinierte Diplomatik illustrieren, mögen sie der Nibelungenzwerge unterirdisch Wühlen oder Wotans pastose Herrschergewalt charakterisieren, das züngelnde Feuer oder das Geplauder des Waldvogels, das Wälzen des Drachens oder die Furcht des kindischen Knaben, Brünhildes schmetterndes Hojotoho oder Siegfrieds strahlend heldische Kraft, Mimes ränkevolles Spiel oder Hagens dämonische Rachsucht, lüsterne Gier oder schmerzliche Entsagung, Fluch oder Liebe, jauchzenden Übermut oder göttlichen Zorn malen — immer erschließen sie in ihrer unüberbietbaren Charakteristik Wesen, Seele und Handeln der Gestalten wie den geheimen Zauber der gerade im Ring mit besonderer Liebe geschilderten Naturgewalten. Die Motive sind Keime, Zellen und Glieder eines Riesenleibes, Pulsschläge eines Kolosses, Stationen des inneren und äußeren Werdeprozesses. In ihrer Differenziertheit treten sie sogar als sog. indirekte Leitmotive auf, die uns noch tiefer die innersten Zusammenhänge ahnungsvoll erschließen (so z. B. bei Siegfrieds Ankunft an Gunthers Hof, wo das Fluchmotiv erklingt; ferner im Zwischenspiel nach Hagens Wacht, wo das siegreich abwärts schreitende Speermotiv Siegfrieds Heldenmotiv überwältigt und dadurch jetzt schon andeutet, daß sein Entschluß der Werbung Brünhildes für Gunther seinen Untergang bewirken wird), und sie erfahren hundertfältige Umbildungen, durch die sie Geheimnisse enthüllen und auf Momente verweisen, deren Deutung der Dichtung versagt war. So weist z. B. der Zusammenhang des Ring- mit dem Walhallmotiv, das eine Umbildung des anderen ist, auf die innere Verwandtschaft Alberichs und Wotans durch ihr rivalisierendes Streben nach Macht hin.

Diese Kette von Motiven ist nun eingespannt in einen machtvollen Rahmen, eingetaucht in die wogende Flut der Musik, verwebt und verschmolzen mit einer Tonsprache, in der sie gleichsam begriffliche Vokabeln darstellen — dies alles in jener undefinierbaren Art, die das Geheimnis eines Schaffensaktes bleibt, der für unsere Erkenntnis nie ganz ausschöpfbar sein wird.

Und über dem ganzen und großen symphonischen Gewebe, in der es der kunstvollsten Steigerungen, genialer Übergänge, Übereinanderstellungen mehrerer Themen und fortreißender Höhepunkte (Trauermusik nach der Ermordung Siegfrieds, in der das ganze Wälsungendrama noch einmal an uns vorüberzieht, und der grandiose Schluß der Tetralogie) in bewundernswerter Fülle gibt,

schwebt der Gesang in einem deklamatorischen Stil, der (es sei nur auf Wotans große Erzählung im zweiten Akt der Walküre hingewiesen) vollends Wagners Eigentum ist. Welcher Schritt in der Behandlung der Stimme und Sprache vom Lohengrin zum Ring!

Ähnlich wie Goethes Faust hat der Nibelungenring sich zum Lebenswerk seines Schöpfers ausgewachsen, das teilnahm an seiner Entwicklung und den Niederschlag seiner heranreifenden Lebens- und Weltansschauungen gibt, ohne dadurch die Einheit empfindlich zu stören, wenngleich man nie vergessen darf, daß Tristan und Meistersinger wie Keile in den Werdegang der Nibelungen eingeschoben liegen. Hier und da ist allerdings nicht alles ganz Gestaltung geworden, einzelne Stellen schleppen, auch klebt wohl mancher Tropfen Schweiß sichtbar an der Arbeit. All das wird aber vergolten durch einen Reichtum von Ideen und eine vertiefte Fülle von Problemen, zu deren Ausreifung eben Jahrzehnte notwendig waren. Wir haben im Ring nicht nur ein stilistisch einheitliches Kunstwerk, sondern eines der größten Dramen der Weltliteratur.

AN DIE GEEHRTEN VORSTÄNDE DER RICHARD WAGNERVEREINE. (1. Januar 1877. Ges. Schr. X, 11—15.)

Aufruf zur Gründung eines Patronatvereins und Darlegung seiner Aufgabe.

ENTWURF. (15. September 1877. Ges. Schr. X, 16—18.)

Aufstellung des Programms einer Stilbildungsschule für die Jahre 1878 bis 1883.

AN DIE MITGLIEDER DES PATRONATVEREINS (8. Dezember 1877).

Die Stilbildungsschule ist wegen der mangelhaften Beteiligung nicht ausführbar. Wagner will statt dessen den Zeitschriftenplan verwirklichen und an Stelle der geplanten Festspielwiederholung den Parsifal bereithalten.

ZUR EINFÜHRUNG. (Bayreuther Blätter 1878. Ges. Schr. X, 19—24.)

Wagner führt die neue Zeitschrift, die „Bayreuther Blätter", mit einem Geleitwort ein und präzisiert seine Stellung ihnen gegenüber.

MODERN. (Bayreuther Blätter 1878. Ges. Schr. X, 54—60.)

Hier greift Wagner nochmals scharf die Judenfrage auf. Da die Juden sich nicht in die alte Welt finden konnten, so ließen sie den ärgerlichen Ernst ihrer Vorgänger fahren und kündigten sich frech als „Moderne" an. Gestützt auf die Geldmacht wird nun diese „moderne Welt" gegen die alte ausgespielt. Darin liegt eine große Gefahr, denn trotz all ihrer Macht haben die Juden noch keine Mittel zur Originalität, am wenigsten in der Journalistik, in der

sie sich unwiderstehlich dünken. Hiergegen ergießt sich nun Wagners Zorn und Spott.

PUBLIKUM UND POPULARITÄT. (Bayreuther Blätter 1878. Ges. Schr. X, 61—90.)

Kritik der verschiedenen Arten von Publikum. Viel Schuld an den Übelständen trifft die Leiter des Publikums, aber auch sein Hang zur Trägheit, seine seichte Lust, sich am Strohfeuer zu wärmen. Die Tragik für den dramatischen Dichter ist es, mit seinem Werk vor ein solches Publikum zu treten. Wagner übt an den einzelnen Faktoren, die auf das Publikum einwirken: Journalismus, Professorendünkel, Studentenwesen, Wissenschaft, Judentum eine leidenschaftliche, ganz vom Kampf pro domo eingegebene einseitige Kritik. Der bissige Ausfall gegen die „deutschen Professoren" richtet sich gegen Nietzsche, der in seinem Werk „Menschliches, Allzumenschliches" das Genie „über Bord geworfen habe".

DAS PUBLIKUM IN ZEIT UND RAUM. (Bayreuther Blätter 1878. Ges. Schr. X, 91—102.)

Das Schicksal der Lisztschen Kompositionen läßt Wagner über das Verhältnis des schaffenden Künstlers zu seinem Publikum, das er als tragisches erkennt, und über den Einfluß von Zeit und Raum auf Gehalt und Schicksal eines Kunstwerkes nachdenken. Er hält ihn in zweifacher Hinsicht für schädlich: zu Lebzeiten behindern Zeit und Raum den Genius, und später nehmen sie dem künstlerischen Eindruck die Unmittelbarkeit und Frische. In dem letzten Punkt kann man Wagner nur bedingt beistimmen: häufig wirkt doch gerade der Zeitabstand von einem Kunstwerk nur klärend und günstig!

EIN RÜCKBLICK AUF DIE BÜHNENFESTSPIELE DES JAHRES 1876. (Bayreuther Blätter 1878. Ges. Schr. X, 103—117.)

Wehmütig und verstimmt zieht Wagner das Fazit des ersten Festspieljahrs. Seiner Künstler und derer, die das Gelingen ermöglichten, gedenkt er in größter Dankbarkeit, aber er muß doch erkennen, daß es ihm nicht gelungen ist, ein nationales Interesse zu erwecken, und daß die großen Hoffnungen, mit denen er einst das neue Deutsche Reich begrüßt hatte, nicht in Erfüllung gegangen sind.

EIN WORT ZUR EINFÜHRUNG. (Bayreuther Blätter 1879. Ges. Schr. X, 24—26.)

Warme Empfehlung einer Arbeit Hans von Wolzogens „Über Verrottung und Errettung der deutschen Sprache" und Klage über die Teilnahmlosigkeit der Deutschen.

WOLLEN WIR HOFFEN? (Bayreuther Blätter 1879. Ges. Schr. X, 118 bis 136.)

Wagners Anschauungen über das Verhältnis von Kunst und Leben konnten in den dreißig Jahren, die seit der ersten Niederschrift verflossen sind, durch seine Lebenserfahrungen nicht gemildert werden. Auch jetzt, soweit seine Blicke wandern: überall Mittelmäßigkeit, Unfähigkeit, Teilnahmlosigkeit oder erbitterte Feindschaft. Trotz alledem will er die Hoffnung auf das ideale Wollen der Deutschen nicht aufgeben. — Aus seinen Worten spricht eine herbe Bitterkeit, und seine Gereiztheit reißt ihn zu scharfen Ausfällen hin.

ÜBER DAS DICHTEN UND KOMPONIEREN.
ÜBER DAS OPERNDICHTEN UND KOMPONIEREN IM BESONDEREN.
ÜBER DIE ANWENDUNG DER MUSIK AUF DAS DRAMA.
(Bayreuther Blätter 1879. Ges. Schr. X, 131—193.)

Nach einleitenden Bemerkungen über „Buchhandel und Musikalienhandel“ wendet sich Wagner der deutschen Oper zu. Er sucht die eigentümliche Schwierigkeit ihres Entwicklungsganges aus der ihm zugrunde liegenden Fehlerhaftigkeit zu erklären. Als solche spricht er vor allem die Undeutlichkeit an (Beispiele: Marschner, Weber, Beethoven, Rossini) und kommt zu dem Schluß, daß wir es in der deutschen Oper eigentlich mit einem wahren Stümperwerk zu tun haben. In ihr ist, genau betrachtet, alles absurd, bis auf das, was ein gottbegnadeter Musiker (Weber) als Originalmelodiker offenbarte. Wagner betont dann die notwendige Verschiedenartigkeit des musikalischen Stils für dramatische Kompositionen im Gegensatz zu den symphonischen und warnt davor, die durch den dramatischen Stil gerechtfertigten harmonischen und modulatorischen „Kühnheiten“ in die reine Instrumentalmusik zu übertragen.

OFFENES SCHREIBEN AN ERNST VON WEBER. (Oktober 1879. Ges. Schr. X, 194—210.)

In schärfster Weise macht Wagner hier gegen die Vivisektion Front und predigt unseren Physiologen, „diesen in der Angst ihrer Verlogenheit auf dem Baume der Erkenntnis herumkletternden Affen“, in ergreifenden Farben das Evangelium des Mitleids, der Tierliebe. — Wagner, der Schüler Schopenhauers, ist wieder ganz der weltfremde Schwärmer von ehemals. Zu einem ruhigen Verständnis des behandelten Themas läßt ihn seine Entrüstung gar nicht kommen, er glaubt mit einigen leidenschaftlichen Widerlegungen, die durchaus nicht stichhaltig sind, die Sache abtun zu können. Rein menschlich genommen ist dieses Schreiben für Wagner ungemein charakteristisch und zeigt

ihn in seinem heiligen Eifer für sein Ideal in prachtvollem Lichte; praktische Bedeutung kann es dagegen natürlich nicht haben.

ZUR EINFÜHRUNG IN DAS JAHR 1880. (Bayreuther Blätter 1880. Ges. Schr. X, 27—32.)

Ätzende Kritik der deutschen Zustände. Wagner wendet sich scharf gegen die Massenproduktion zu Geschäftszwecken auf allen Gebieten der Kunst. Er fordert, die Musik dürfe nicht „Literatur“ werden, sondern ein Fest, eine Hoffnung. Enthaltsamkeit allein kann dem Übel steuern.

RELIGION UND KUNST. (Bayreuther Blätter 1880/81. Ges. Schr. X, 211—253.)

Die tiefste Grundlage jeder wahren Religion ist die Erkenntnis der Hinfälligkeit der Welt. Diese Erkenntnis konnte dem Volk nur in mythischen Allegorien erschlossen werden. So verderblich diese durch die Schuld der dogmatischen Kirche für die Religion selbst wurden, so anregend wirkten sie auf die Kunst, die durch ideale Darstellung des allegorischen Bildes zur Erfassung des inneren Kerns hinleitete. Hier war es zunächst die bildende Kunst, vor allem die Malerei, welche die ursprünglich eben bildlich sich gebenden religiösen Dogmen zu idealer Anschauung bringen konnte. Ihre schaffende Kraft nahm in dem Maße ab, als sie sich von der Berührung mit der Religion entfernte. Schwieriger war es für die Poesie, die durch den Stoff in engen Grenzen gebunden war. Erst die Tonkunst konnte den Gefühlsgehalt, eben das, was den Worten versagt war, restlos ausdrücken; die Musik offenbart das eigenste Wesen der christlichen Religion mit unvergleichlicher Bestimmtheit. Die anderen Künste können nur sagen: „das bedeutet“, die Musik aber: „das ist“. Der Verfall der Religion bedingte daher auch das Versinken aller Kulturen, vor allem der Künste. Dieser ist nicht durch die Religion selbst hervorgerufen, sondern durch den Verfall des Menschengeschlechts. Die Annahme einer Entartung des menschlichen Geschlechts kann allein neue Hoffnung schöpfen lassen, indem man seine uns bekannte Geschichte als die leidenvolle Periode der Ausbildung seines Bewußtseins der auf diesem Wege erworbenen Kenntnisse zur Abwehr der verderblichen Einflüsse ansieht. Als Mittel hierzu befürwortet Wagner in Abhängigkeit von dem französischen Vegetarierapostel Gleizès die Gründung von Vegetarier-, Tierschutz-, Mäßigkeits- und Friedensvereinen. Die Kraft zur Ausführung der großen Regeneration könne aber nur aus dem Boden einer wahrhaften Religion erwachsen.

WAS NÜTZT DIESE ERKENNTNIS? Ein Nachtrag zu Religion und Kunst. (Ges. Schr. X, 253—263.)

Wir erkennen, nachdem wir uns über die Degeneration der Menschheit

klar geworden, daß es keinen anderen Ausweg gibt, als die Philosophie Schopenhauers in jeder Beziehung zur Grundlage aller ferneren geistigen und sittlichen Kultur zu machen. Schopenhauer gibt uns die Gewähr einer moralischen Bedeutung der Welt. Nur die dem Mitleiden entkeimte und im Mitleiden bis zur vollen Brechung des Eigenwillens sich betätigende Liebe ist die erlösende christliche Liebe, in der Glaube und Hoffnung ganz von selbst eingeschlossen sind. Auf dem Boden des wissenschaftlichen Materialismus kann die wahre Religion nicht gedeihen, ebensowenig wie die Kunst, die nur auf dem Boden wahrer Sittlichkeit bestehen kann. Auf einer solchen Grundlage aber vermag das Kunstwerk, indem es der Lebensäußerung selbst das Gleichnis des Göttlichen entnimmt, dieses dem Leben wiederum zur reinsten Befriedigung und Erlösung über das Leben hinaus zuzuführen. — Wagner verharrt auch hier ganz im Bann seiner Lehre und verliert dabei den wirklichen Boden unter den Füßen. Den unversöhnlichen Konflikt zwischen Theorie und Praxis im Leben läßt er ganz aus den Augen und gibt sich den phantastischsten Zukunftsbildern hin. Überdies vergißt er in seinem Prophetentum ganz, wie kraß sein eigenes, von unbeugsamer Energie erfülltes Leben der Tat mit seiner quietistischen Lehre kontrastiert.

ERKLÄRUNG AN DIE MITGLIEDER DES PATRONATVEREINS (15. Juli 1879).

Der „Parsifal" kann 1880 noch nicht aufgeführt werden.

ZUR MITTEILUNG AN DIE GEEHRTEN PATRONE DER BÜHNENFESTSPIELE. (1. Dezember 1880. Ges. Schr. X, 32—33.)

Der Parsifal bleibt einzig Bayreuth vorbehalten. Um sich aber die Möglichkeit zu wahren, noch während seines Lebens Aufführungen all seiner Werke in Bayreuth zu verwirklichen, sieht sich Wagner genötigt, die Festspiele der Allgemeinheit gegen Eintrittsgeld zu erschließen und nur die ersten Vorstellungen den Patronen vorzubehalten.

ZUR EINFÜHRUNG. (Bayreuther Blätter 1880. Ges. Schr. X, 33—35.)

In dem Grafen Gobineau, dessen Arbeit „Ein Urteil über die jetzige Weltlage" Wagner hier einführt, begrüßt er freudig einen Mitstreiter seiner Sache, dem er selbst wertvolle Anregungen verdankt.

AUSFÜHRUNGEN ZU RELIGION UND KUNST. (Bayreuther Blätter 1881. Ges. Schr. X, 263—285.)

I. „Erkenne Dich selbst."

II. Heldentum und Christentum.

Die Erteilung der „Vollberechtigung" an die Juden sieht Wagner als Leichtsinn, Frivolität unserer Staatsautoritäten an, er erblickt in der Ver-

mischung mit diesen „deutschen Staatsbürgern mosaischer Konfession“, die in all dem Virtuosen, worin wir Stümper, und in ihrer beispiellosen Rassenkonsistenz für das Deutschtum äußerst gefährlich sind, einen Hauptgrund des Verfalls. Bestärkt wird er darin durch die Lehre seines Freundes Gobineau von der Vermischung der Rassen, nach der bei ungleichen Rassen die edelste die unedleren wohl beherrschen, durch Vermischung sie aber sich nicht gleich, sondern sich selbst nur unedler machen kann.

BRIEF AN HANS VON WOLZOGEN. (13. März 1882. Ges. Schr. X, 286 bis 290.)

Da die Festspiele nunmehr öffentlich sein sollen, hat der Patronatverein keinen Zweck mehr. Er wird aufgelöst und das Vereinsorgan (die Bayreuther Blätter) zu einer selbständigen Zeitschrift erweitert. Statt der Stilbildungsschule soll der Wettstreit der Künstler untereinander bei den Festspielen einen Stil der Werke begründen.

OFFENES SCHREIBEN AN FRIEDRICH SCHÖN IN WORMS. (16. Juni 1882. Ges. Schr. X, 291—296.)

Wagner regt bei diesem Gönner Bayreuths den Gedanken an, ein neues Patronat zu gründen, um die Mittel zu beschaffen, freien Eintritt, ja nötigenfalls die Kosten der Reise und des Aufenthalts solchen gewähren zu können, „denen mit der Dürftigkeit das Los der meisten und oft Tüchtigsten unter Germaniens Söhnen zugefallen ist“. War der Verein bisher der Patron des Kunstwerkes, so soll er nun der Patron des Publikums sein. Niemanden soll Mittellosigkeit von der Möglichkeit der wirkungsvollsten Teilnahme an den Bestrebungen Bayreuths ausschließen.

PARSIFAL. Ein Bühnenweihfestspiel in drei Aufzügen.

Nach einem ersten Entwurf, den Wagner in den Tagen des 27. bis 30. August 1865 für König Ludwig aufgezeichnet hatte, entstand die Parsifaldichtung in der Zeit vom 25. Januar bis 19. April 1877 und erschien im Winter des gleichen Jahres im Druck. Die Komposition begann im Herbst 1877. Am 30. April 1878 war der erste Akt vollendet, am 11. Oktober der zweite (mit einer Unterbrechung von Mitte Juni bis Anfang August); der dritte gelang 1879 in den Monaten Januar bis April (beendet 25.). Die Instrumentierung dagegen zog sich vom Dezember 1878 bis 13. Januar 1882 hin. Die Uraufführung fand im zweiten Bayreuther Festspielsommer, am 26. Juli 1882 unter Leitung des Münchener Hofkapellmeisters Hermann Levi statt. Der Meister bestimmte seinen Schwanengesang ausschließlich für die Bayreuther Festspiele, indem er den feierlichen Ausklang seines Schaffens den Theatern nicht überlieferte. Daß sein Werk dadurch zum Privileg weniger mit materiellen

Gütern Gesegneter werde, wie es in Bayreuth leider der Fall ist, dürfte wohl schwerlich in Wagners Intentionen gewesen sein — basierte doch ursprünglich sein ganzer Bayreuther Festspielplan auf der Forderung: Freier Eintritt für alle Freunde seiner Kunst. Es ist daher nur mit Freude zu begrüßen, daß jetzt mit Ablauf der Schutzfrist auch der Parsifal der Allgemeinheit des deutschen Volkes erschlossen wird. Zum Repertoire- oder Kassenstück unserer Bühnen kann er — wenn sich der erste Sturm der Neugierde gelegt hat — schon seiner ganzen Art nach gar nicht herabsinken. Er wird immer im Opernspielplan eine Sonderstellung bewahren, da er der breiten Menge gar bald zu getragen oder langweilig erscheinen dürfte. Der ganze in sich unberechtigte und von Anfang an aussichtslose Parsifalstreit des Jahres 1913 erledigt sich daher von selbst.

Die Parzivalsage hat Wagner ebenfalls schon früher kennen gelernt, und wenn sie auch erst an seinem Lebensabend von ihm gestaltet wurde, beschäftigte er sich doch innerlich Jahrzehnte hindurch mit ihrem Kern. Schon Jesus von Nazareth (1848) kann als Vorläufer Parsifals angesehen werden, namentlich weist die Gestalt der Magdalena bedeutungsvoll auf Kundry hin. Auch der aus der Tristanzeit stammende Sieger-Entwurf gehört diesem Ideenkreis, wenn auch mit starken Nebenströmungen, an; wollte er doch hier im Gegensatz zu der aus Läuterung selbstsüchtiger Leidenschaft hervorgegangenen Verneinung des Willens, wie sie der Tristan verherrlichte, zeigen, wie Entsagung und Mitleid nicht Ursprung des Todes, sondern eines neuen Lebens werden. Doch neben den buddhistischen Siegern behauptete schon damals der christliche Parzival das Feld. Am 10. April 1857 ließ ein sonniger Karfreitagsmorgen vor der Seele des Meisters den Parzivalmythos lebhaft anklingen und gab ihm die tiefe Bedeutung des Karfreitagszaubers ein, wie er sie später in seiner Dichtung beibehalten hat. Auch jene wundervolle weiche, innige Melodie, die gerade diese Parsifalszene zu einer der gefühlstiefsten und stimmungsreichsten geweiht hat, entstand zu jener Stunde. Während der Arbeit am Tristan kehrte der Parzivalplan öfters wieder, gelangte aber nicht zur Ausführung. Erst 1865 zeichnete Wagner auf Wunsch König Ludwigs, der seinem Künstlertum selbst der erlösende Parzival geworden war und im Wagnerschen Freundeskreis auch Parzival genannt wurde, einen Entwurf auf, der nahezu alle Hauptmomente des dann erst zwölf Jahre später ausgeführten Werkes bereits enthielt. Die auf einer wissenschaftlich unrichtigen Hypothese beruhende Umwandlung des Namens Parzival in Parsifal, die Wagner im zweiten Akt künstlerisch verwertete — Wagner hatte sie von Görres übernommen —, stammt erst aus 1877.

Wagners Quelle war Wolfram von Eschenbach, wenn man hier überhaupt von einer Quelle reden darf; er lernte aus ihr hauptsächlich, wie er es nicht

machen dürfe, und daß er alles Brauchbare noch selbst dazu erfinden müsse (vgl. das vernichtende Urteil Wagners über Wolfram in seinen Briefen an Math. Wesendonk, S. 146—48). In der Auffassung des Grals als Trinkschale des Abendmahls, in der Joseph von Arimathia das Blut des Heilands am Kreuze auffing, und der Lanze als Speer des Longinus, mit dem Christus am Kreuz verwundet wurde, geht Wagner auf die Darlegung des französischen, auf Chrestien de Troyes fußenden Dichters Robert de Boron zurück. Hatte Wolfram in seinem Gedicht den echten ritterlichen Geist verherrlicht, in Parzival das Ideal von Ritterlichkeit entwickelt, so stellt Wagner seine Dichtung auf allgemein menschliche Grundlage. Waren die alten Dichter ganz in ihrem Stoff befangen, so daß sie mit ihren den Kern der Sage überwuchernden Erzählungen gar kein Ende finden konnten, so tritt Wagner von einem völlig anderen Gesichtspunkt an die Sage heran. Zu einem ihm vorschwebenden Grundgedanken nimmt er sich aus den alten Quellen einzelne Motive und formt aus diesen Bausteinen eine eigene Neudichtung des alten Stoffes, die alle Entwicklungsmöglichkeiten ausschöpft und oft ungeahnte Weiten eröffnet, von denen in den Vorlagen nichts zu finden war.

Den Mittelpunkt des Parsifal-Dramas bildet die Leidensgestalt des Amfortas. „Es ist mein Tristan des dritten Aktes mit einer undenklichen Steigerung", schreibt Wagner an Mathilde Wesendonk. „Die Speerwunde, und wohl noch eine andere — im Herzen, kennt der Arme in seinen fürchterlichen Schmerzen keine andere Sehnsucht, als die zu sterben; dies höchste Labsal zu gewinnen, verlangt es ihn immer wieder nach dem Anblick des Grals, ob der ihm wenigstens die Wunden schlösse, — aber der Gral gibt ihm immer nur das eine wieder, eben daß er nicht sterben kann; gerade sein Anblick vermehrt aber nur seine Qualen, indem er ihnen noch Unsterblichkeit gibt. Amfortas mit derselben Wunde behaftet, die ihm der Speer in einem leidenschaftlichen Liebesabenteuer geschlagen, muß zu seiner einzigen Labung sich nach dem Segen des Blutes sehnen, das einst aus der gleichen Speerwunde des Heilands floß, als dieser weltentsagend, welterlösend, weltleidend am Kreuze schmachtete! Blut um Blut, Wunde um Wunde — aber hier und dort, welche Kluft zwischen diesem Blute, dieser Wunde! ... Wollte er im Wahnsinn der Verzweiflung sich gänzlich vom Gral abwenden, sein Auge vor ihm schließen? Er möchte es, um sterben zu können. Aber — er selbst, er ward zum Hüter des Grals bestellt; und nicht eine blinde äußere Macht bestellte ihn dazu, — nein! weil er so würdig war, weil keiner wie er so tief und innig das Wunder des Grals erkannt, wie noch jetzt seine ganze Seele endlich immer wieder nach dem Anblicke drängt, der ihn in Anbetung vernichtet, himmlisches Heil mit ewiger Verdammnis gewährt!" Amfortas repräsentiert die auf Abwege

geratene Menschheit, das sich immer weitererzeugende Leid der Welt, die nur durch die Verneinung des Willens erlöst werden kann. In Parsifal und Kundry stehen die sich bekämpfenden Seiten seines inneren Wesens einander gegenüber. In Kundry hat Wagner die ewige herbe Tragik der Sinnlichkeit gestaltet, die Ureva. In der Vollkraft ihrer Sinnlichkeit hat sie einst die sinnenfeindliche Lehre des Heilands verlacht, da traf sie sein Blick: das Bewußtsein ist in ihr erwacht. In ihrer ewig ungestillten Leidenschaft sucht sie Erlösung in der Liebe und wird dadurch immer wieder aufs neue zu unreinem Verlangen geführt. Nur der kann sie erlösen, der die Kraft hat, ihrer Schönheit und ihrem Locken zu widerstehen. Bisher sind ihr alle unterlegen. Jedesmal, wenn sie gehofft, den Retter gefunden zu haben, war es eine Täuschung, so auch bei Amfortas. Wenn ihr Rausch verflogen, irrt sie in Ekel und Verzweiflung umher und sucht durch Dienen und Hilfeleistungen das Leid, das sie angestiftet, zu lindern, bis sie das Unheil wieder unterjocht. Klingsor, der sich selbst entmannte, sagte wie Alberich im Ring des Nibelungen der Liebe ab und hat dadurch Macht über alle, die ihrer Sinnlichkeit Knecht sind, so auch über Kundry. Parsifal dagegen ist der reine unerfahrene Naturbursche wie Siegfried. Während aber dieser nur im Bewußtsein seiner Kraft Taten vollbringt und in seiner Blindheit für die Vorgänge seiner Umgebung dieser schließlich zum Opfer fällt, ist in Parsifal die geistige Seite viel stärker betont. Er lernt aus Anschauung, und die innere Entwicklung ersetzt bei ihm die Taten. Zuerst lernt er das Mitleiden mit den Tieren durch Gurnemanz kennen; das Leiden der Menschheit, des Amfortas, aber kann er noch nicht fassen, da er die Welt, das Böse, gar nicht kennt. Er ahnt nur, daß hier ein schmerzliches Mysterium sich offenbare (daher seine Bewegung nach dem Herzen), aber verstehen kann er es nicht. Die Heilandsklage, der Ruf des Erlösers, seine Heiligtümer (Gral und Speer) aus unreiner Hand (Amfortas, Klingsor) zu befreien, kann er noch nicht vernehmen. Aus dem Heiligtum des Grals führt ihn der Weg in Klingsors Reich, in die Anfechtungen des Lebens. Die Blumenmädchen, die Symbole vergänglicher Lust, können den naiven Knaben nicht fesseln, erst Kundrys Kuß, der in ihm Lust erweckt, macht ihn hellsichtig. Vor seinen fiebernden Sinnen taucht plötzlich das Bild des leidenden Amfortas auf, und nun, da er selbst das Verlangen gefühlt, kann er das Geschaute erkennen. Indem er Kundrys selbsttrügerischen Bitten widersteht, ist er Klingsors Gewalt entronnen. Der Speer ist errungen. Nun hat Parsifal das Leiden der Welt erkannt, aber das befähigt ihn noch nicht zum Amt des Erlösers. Er muß diese zuvor an sich erfahren, erst das Mitleiden macht ihn zum Bezwinger der Welt. Dieses lernt er auf seiner langen Irrfahrt, die Wagner ähnlich wie im Tannhäuser durch ein orchestrales Zwischenspiel uns verständlich macht.

Das Sehnen nach Erlösung weckt Kundry nochmals aus dem Schlaf, doch die Hast und wilde Unruhe, ihre Angst vor neuer Sinnensünde ist von ihr gewichen, schweigend sucht sie in demütigem Dienen zu sühnen. Die Veränderung, die mit ihr vorgegangen, ist wunderbar unterstützt durch die Glück und Frieden atmende Umgebung; die Reinheit der Natur am Karfreitagsmorgen steht in schärfstem Gegensatz zu der wollüstig-sinnlichen Pracht in Klingsors Blumengarten. Parsifal erlöst den sündigen Amfortas von seinen Qualen und übernimmt selbst das hohe Amt des Gralkönigtums, der Erlöser (Heiland) ist aus unreinen Händen erlöst, die Heilandsklage verstummt. In allen früheren Werken Wagners war die Erlösung an das Aufgeben des irdischen Lebens, an die Verneinung des Willens zum Leben geknüpft, Parsifal lebt weiter, er ist nicht nur der Zerstörer einer sündhaften Welt, sondern der Begründer einer neuen, reinen. Allerdings vollbringt Parsifal seine Aufgabe nicht aus eigener Kraft, er siegt im Zeichen des Kreuzes, christlicher Gnade. Hiermit haben wir eine Überwindung des Schopenhauerschen Pessimismus durch das Christentum, und Wagner erweitert, sozusagen vermenschlicht den christlichen Erlösungsgedanken, indem er zeigt, daß der, in dem nach Christi Vorbild die Liebe sich in Mitleiden entäußert, für die Mitwelt zum Erlöser werden kann. Parsifal ist der künstlerische Ausdruck von Wagners Regenerationslehre, mit ihm weihte er die Bühne zur Verkünderin höchster ethischer Ziele.

Die Musik des Vorspiels gibt bereits ein gedrängtes Bild der Handlung (Wagner hat seinen Inhalt kurz mit den Worten „Liebe — Glaube — Hoffen?" charakterisiert) und führt mit seinen weihevollen Klängen in die Stimmung, die zur Aufnahme des Gralwunders erforderlich ist, ein. Sie atmet überall die Erhabenheit und Transzendenz der Dichtung und ist in ihrer Verklärtheit der späteren Lisztschen Kirchenmusik und Beethovens letzten Quartetten eng verwandt. Der ganze erste Akt steht im Zeichen der Feierlichkeit, von den Posaunenrufen an bis zu seinem Ausklang. Amfortas' Auftreten ergänzt den Rhythmus dieser Tonsprache durch schmerzvoll-milde Akzente und schafft einen edlen Kontrast zu der kurzen Kundryszene, die trotz ihrer exotisch-charakteristischen Farbe den weihevollen Glanz kaum unterbricht. Prachtvoll das Hereinstürmen Parsifals, ergreifend die Belehrung des Knaben durch Gurnemanz, dem der Meister den Ausdruck seiner eigenen Tierliebe in den Mund legte. Mit zyklopischer Wucht leitet die Verwandlungsmusik in die mystischen Farben der Gralsfeier über: alles atmet den gesättigten Geist der reifsten Tonsprache. Schrill in diese Weihe hinein tönt es, als Klingsors Zaubergarten sich erschließt, Kundry zu unheilvollem Werke erweckt wird und die Blumenmädchen auf die Szene stürmen (man hat ihren Reigen nicht mit Unrecht ein ‚idealisiertes Ballett' genannt), um den „reinen Toren" lockend zu

Fall zu bringen, Vorbereitungen zu dem Höhepunkt: der großen Verführungsszene Kundrys, deren schwüle Sinnlichkeit Wagner mit ungeschwächter Kraft in den berückendsten Farben malt. — Zu einer Höhe selbst von Wagner nie erreichter Meisterschaft im Festhalten einer alles niederzwingenden Stimmung aber erhebt sich der dritte Aufzug. Das Vorspiel, in seinem tiefen Ernst von Bachscher Wucht, gibt die Einführung in das große Adagio, das dieses Wunderwerk umspannt; es ist von so erhabener Größe und adligster Schönheit durchströmt, daß hier das Wort versagt, um auf knappem Raum ein seine Herrlichkeit auch nur annähernd deutendes Merkmal zu geben.

Bei keinem Wagnerschen Werk sind in Instrumentierung und Orchesterfarbe die Vorzüge des „gedeckten Orchesters" mit solcher Konsequenz ausgenutzt wie beim Parsifal, der eben das einzige Drama ist, bei dessen Komposition seinem Schöpfer bereits die praktischen Erfahrungen des ersten Bayreuther Festspieljahrs zu Gebote standen. Es zeigt ein singuläres Kolorit, durch besondere Mischungen von jedem der vorangegangenen Werke vollends verschieden. Mit dem Lohengrin stofflich und in einigen Anklängen verwandt, greift der Parsifal dichterisch und tonal in eine andere Welt: die der Weihe und der gläubigen Verklärung.

DAS BÜHNENWEIHFESTSPIEL IN BAYREUTH 1882. (Venedig, 1. November 1882. Ges. Schr. X, 297—308.)

Befriedigt blickt Wagner auf die vollbrachte Kunsttat, die von schönstem Gelingen begleitet war. In einem kurzen Überblick zieht die arbeitsfrohe Zeit der Proben und der Festspieltage des Sommers nochmals an ihm vorüber.

BERICHT ÜBER DIE WIEDERAUFFÜHRUNG EINES JUGENDWERKES. (Silvester 1882. Für das Musikalische Wochenblatt. Ges. Schr. X, 309—315.)

In Form einer liebenswürdigen Plauderei erzählt Wagner von einer Aufführung seiner C-Dur-Symphonie in einem Privatkonzert in Venedig zur Feier von Frau Cosimas Geburtstage und streut dabei allerlei feine Details über die Entstehung dieser Jugendarbeit ein. (Siehe S. 119.)

BRIEF AN HEINRICH VON STEIN. (31. Januar 1883. Ges. Schr. X, 316 bis 323.)

„Sehen, sehen, wirklich sehen — das ist es, woran allen es gebricht. Sehen und Schweigen: dies wären endlich die Elemente einer würdigen Errettung aus dieser Welt. Nur wer aus solchem Schweigen seine Stimme erhebt, darf endlich auch gehört werden. Das Drama ist keine Dichtungsart, sondern das aus unserem schweigenden Inneren zurückgeworfene Spiegelbild der Welt. Unsere Anschauungen von der Welt sind nun aber zu großen, unabweisbar

innerlichen Angelegenheiten geworden. Wir fragen uns über das Schicksal dieser so erkannten Welt, und da wir in ihr leiden und leiden sehen, so fragen wir uns nach Heilung oder wenigstens Veredlung der Leiden. Sind wir mit allem Bestehenden zum Untergange bestimmt, so wollen wir auch in diesem einen Zweck erkennen und setzen ihn in einen würdigen, schönen Untergang."

ÜBER DAS WEIBLICHE IM MENSCHLICHEN. Als Abschluß von „Religion und Kunst". (Fragment. Vendramin, 11. Februar 1883. Nachgel. Schr. 173—177.)

Wirkt der Charakter der Ehebündnisse auf den Verfall der menschlichen Geschlechter ein? Ist es die Ehe, welche den Menschen so weit über die Tierwelt zur höchsten Entwicklung seiner moralischen Fähigkeiten erhebt, so ist wiederum der Mißbrauch der Ehe zu gänzlich außer ihr liegenden Zwecken (Konventionsheiraten) der Grund unseres Verfalles bis unter die Tierwelt. Unterschied des Verhältnisses des Männlichen zum Weiblichen im Leben der Tiere und dem der Menschen. Polygamie und Monogamie in Verbindung mit der Berührung des Reinmenschlichen mit dem ewig Natürlichen. — Der Aufsatz blieb unvollendet. Während der Arbeit entglitt für immer die Feder der Hand des Meisters. Der unerbittliche Tod setzte am 13. Februar 1883 dem rastlosen Streben des fast Siebzigjährigen noch im Vollgefühl seiner Kraft unerwartet ein Ziel.

WAGNER
ALS
KÜNSTLER
UND
MENSCH

Das Wagnersche Kunstwerk, das zu Lebzeiten seines Schöpfers grimmig befehdet, verhöhnt und geschmäht wurde, hat heute einen vollständigen Sieg erfochten, es dominiert in unerreichbarem Abstand von allen anderen Bühnenwerken im Repertoire unserer Theater. Wagner ist „Mode“ geworden, und das Kunst-Geschäft hat sich seines Namens als Kassenmagnet, als Reklameschild bemächtigt. Daß diese Popularität mit einem wirklichen Inslebentreten von des Meisters künstlerischem Wollen wenig zu tun hat, zeigt ein Blick auf das häufig klägliche Niveau der Wagnervorstellungen und den Umstand, daß seine Werke selbst in sinnlos verstümmelter Gestalt und trauriger Darbietung begeisterte Aufnahme finden. Daß aber selbst der Teil des Publikums, der von dem tieferen Sinn dessen, was sich da vor seinen Augen und Ohren abspielt, im Grunde nicht die mindeste Ahnung hat, trotzdem von dem Künstler in Bann geschlagen, innerlich gepackt wird, ist eine Erscheinung, deren Lösung nur in der Eigenart der Wagnerschen Kunst zu finden ist. Hat man ihr doch aus der Tatsache, daß zunächst die weniger musikalische, große Menge zu ihren Bewunderern zählte, während sich die Musiker noch zurückhielten, einen Vorwurf machen zu dürfen geglaubt, indem man Wagner als den Heiland der Unmusikalischen und Dilettanten hinstellte. Worin liegt nun dieser geheime Zauber, der den Hörer willenlos umstrickt? Mit dieser Fragestellung stehen wir vor einem Problem, das in seiner ganzen Tiefe nicht ausschöpfbar ist. Wendet sich Wagners Gesamtkunstwerk doch in erster Linie an das Gefühl; und wie mannigfach reagiert dieses Sensibilitätsorgan bei den verschiedenen Naturen. Jeder fühlt seinen Wagner anders, jeder liebt, je nachdem durch ihn seiner Individualität verwandte Saiten anklingen, andere Eigenschaften an ihm: den einen begeistert das Drama, den anderen das Problem, einen dritten das Bild. Jeden einzelnen packt der große Zauberer, vor dessen süßträufelndem Gift Nietzsche noch als begeisterter Anhänger gewarnt hat, an seiner schwachen Stelle. Keiner verstand wie Wagner die Nervenkunst, die in dem Hörer die subtilsten Reizungen auslöst. Ein Blick auf seine künstlerische Entwicklung und die Art seines Schaffens wird manches erklären.

Wagners Jugendzeit enthüllt uns das Bild des Werdeganges eines vollständigen Dilettanten. Originalität, eigene Schöpferkraft regt sich nirgends. Was stark auf ihn wirkt, das will er auch machen, dabei faßt er nur soviel von einer Sache, als er selbst davon nachzuahmen imstande ist. Erst ist er durch Shakespeare Dichter, dann durch Beethoven Musiker. Da es aber hier nicht so ohne weiteres vorwärtsgehen will, da der Musiker technische Schulung erlangen muß, so herrscht die Musik eine Zeitlang bei ihm vor. Dann geht es aber zum Drama zurück. „Meine Richtung habe ich eingeschlagen als Musiker, der von der Überzeugung des unerschöpflichen Reichtums der Musik aus-

gehend, das höchste Kunstwerk: das Drama will." Anfangs bleibt er aber auch jetzt noch ganz von Vorbildern abhängig, eigenes wagt sich schüchtern erst da hervor, wo die Dichtung ihn durch starke Momente anregt. Nur ganz allmählich überwindet er die Vergangenheit und entwächst der ihn beengenden Einflußsphäre großer Meister. Mehr und mehr wird er eigener und schlägt neue Pfade ein, die er anfangs noch ganz instinktiv weiterverfolgt, und ohne sich davon wieder abbringen zu lassen, ausbaut. Der Weg, den der Künstler einem inneren Triebe folgend eingeschlagen, offenbart sich nun auch der Erkenntnis, und plötzlich sieht er bewußt eine große künstlerische Aufgabe, wertvolles Neuland vor sich. Indem er seine Gedanken über die Kunstfragen und Probleme in Schriften entwickelt, ringt er sich zur vollen Klarheit durch und kann nun zur Verwirklichung seines Ideals in seinen Kunstwerken schreiten. Doch auch jetzt bewahrt Wagner seine enorme Rezeptivität; alle Strömungen des künstlerischen, kulturellen und geistigen Lebens nimmt seine ewig junge Feuerseele auf. Er durchdringt sie mit seiner eigenen starken Persönlichkeit. In seinen Schöpfungen klingen sie wieder an.

Sein ungezügeltes Temperament, eine kritische Betrachtung ausschließende Begeisterungsfähigkeit und jeglicher Mangel an Objektivität lassen ihn allerdings häufig, namentlich in späteren Lebensjahren, im Stoff befangen bleiben oder über das Ziel weit hinausschießen. Vor allem gilt das von seinen schriftstellerischen Werken. Wagner ist hier nicht imstande, über eine Sache unparteiisch zu urteilen. Er bringt in seinem künstlerischen Fanatismus alles in engste Beziehung zu seinem eigenen Streben, sieht es nur von diesem Gesichtspunkt aus. Dabei wird sein Urteil diktatorisch. Mag es selbst für ihn und den Einzelfall zutreffend sein, so wirkt es in der Allgemeinheit, mit der es Wagner aufstellt und verficht, häufig verwirrend und phantastisch. Die heilige Flamme des Fanatismus der Kunst zehrt an seinem Herzen, Leidenschaft führt ihm die Feder, von einem weltfremden Postament aus nimmt er Stellung zu den Realitäten des Lebens. Daher ist es nicht verwunderlich, daß die reale Welt mit seinen Schriften nichts anzufangen wußte, teilnahmslos blieb oder gar Spott dafür hatte. Als erschwerender Umstand kommt noch hinzu, daß es im Gegensatz zu dem schaffenden Künstler dem Theoretiker Wagner nicht vergönnt war, die Macht der auf ihn einflutenden Gedanken in sprachlicher Form zu meistern, daß sein Stil mit den erquältesten Satzbildungen, der schwulstigen Überladenheit, die oft wahre Satzungeheuer zeitigt, und seine impulsiv abirrende Weitschweifigkeit die Lektüre ungemein erschweren und zu einer wenig erfreulichen gestalten. Wagner war sich dieses Übelstandes selbst sehr wohl bewußt: „Welche Pein diese Art der Mitteilung für mich ausmacht, brauche ich denen, die mich als Künstler kennen, wohl nicht erst

zu versichern; sie werden es an dem Stile meiner schriftstellerischen Arbeiten selbst ersehen, in welchem ich auf das Umständlichste mich quälen muß, das auszudrücken, was ich so bündig, leicht und schlank im Kunstwerke selbst kundgeben möchte, sobald dessen entsprechende sinnliche Erscheinung ebenso nah' in meiner Macht stünde als seine künstlerisch technische Aufzeichnung mit der Feder auf das Papier." Wagners Sprachorgan, das Ausdrucksmittel seines Sehnens und Wollens war eben nicht das Wort, sondern die Musik.

Ihren Geist konnte Wagner, wie er einmal sagte, nicht anders fassen als in der Liebe. Diese Liebe ist aber keine platonische, keusche, sondern eine heiß-glühende, begehrende, schwül-sinnliche, die Befriedigung heischt. Daher auch ihre aufreizende, sinnbetörende Wirkung, die sofort greifbar klar dasteht, wenn man ihr den Stil Beethovens entgegenhält. Beethovens harter, durch seine Taubheit unsinnlich gewordener Sprache fehlte an Geschmeidigkeit, was Wagner Eigentum wurde. Beethoven packt uns durch die konzentrierte Gewalt seines Tonmechanismus, der mit der Bezeichnung: Gedanke am faßlichsten zu deuten ist. Dieser Beethovensche Gedanke ist Beethovens Musik. Ob im Wald, auf dem Feld geboren, aus der keuschen Stimmung des absolut empfindenden Geistes empfangen — immer ist es ein Gedanke, der sich auf den fünf Notenlinien zu Wundern der Gedrungenheit formte, ein geistiges Produkt, das Thema ward, Grundpfeiler eines Riesenwerkes. Wie anders Wagner, dessen „Themen immer nur im Zusammenhang und nach dem Charakter einer plastischen Erscheinung entstehen". Ihm, der, wie er oft genug verzweifelnd ausruft, ohne seinen Erard zum Komponieren unfähig, wird die Klaviatur zur Geburtshelferin. Das dichterische Stimmungsbild im Herzen, die zukünftigen Darsteller vor Augen, verrichtet Wagner mit der musikalischen Gestaltung seiner Szene mehr eine „ruhige und besonnene Nacharbeit, der das Moment des eigentlichen Produzierens bereits vorangegangen ist", da er, ehe er zum Schaffen eines Werkes gelangt, schon lang in dessen musikalischem Duft untergetaucht ist. Wagners Schaffen ist ein Gesundungsprozeß, das schmerzhafte Sichlosringen von einem drückenden Alp, das Ausschwitzen einer schweren Krankheit. Wie karg und trüb die Zelle des einsamen Beethoven; wie brünstig-warm die Umgebung Wagners. Sein Arbeitsraum ist mit raffiniertester Pracht ausgestattet. Betäubende Wohlgerüche, Licht- und Farbeneffekte, der oszillierende Glanz schwerster Seidenstoffe, weiche Pelze und dicker Atlas, deren Befühlen ihn heftig erregten, dienen seiner gestaltenden Phantasie als berauschende Reizmittel. Aus ihnen sog er jenes Narkotikum ein, das dann in seine Musik übergeströmt ist. „Muß ich mich wieder in die Wellen der Phantasie stürzen, um mich in einer eingebildeten Welt zu befriedigen, so muß wenigstens meiner Phantasie auch geholfen, meine Ein-

bildungskraft unterstützt werden. Ich kann dann nicht wie ein Hund leben, ich kann mich nicht auf Stroh betten und mich in Fusel erquicken: ich muß irgendwie mich geschmeichelt fühlen, wenn meinem Geiste das blutig schwere Werk der Bildung einer unvorhandenen Welt gelingen soll." Dieses mit den Jahren bei Wagner immer mehr gesteigerte Bedürfnis nach einer orientalisch-wollüstigen Scheinwelt mutet an wie die Angst vor dem Ausgehen inneren Feuers.

Einen gewaltigen Vorteil hatte Wagner von Anfang an vor all seinen Vorgängern voraus, daß es ihm, unterstützt von einer umfassenden Bildung, gelang, mit wunderbarem Instinkt das Stoffgebiet sich zu erkiesen, das er brauchte, und daß seine eigene starke dichterische Potenz es ihm ermöglichte, daraus sich selbst seine Dramen zu gestalten. Er war damit von der unseligen Librettonot der früheren Meister erlöst. Wenn Wagner gerade deutsche Sagen sich ausgewählt hat, so besteht sein Hauptverdienst darin, daß er diese durch das Ausschöpfen ihres tiefen Gehaltes und die Bloßlegung ihres Kernes, der durch sein menschliches Problem auch der heutigen Zeit etwas zu sagen weiß, zu wirklichem Leben erweckt hat, ohne dabei einer absichtlichen Symbolistik zu verfallen. Die beiden Pole seines Ausdrucksvermögens, durch die er aus diesem Gebiete sein Kunstwerk schuf, sind Pathos und Sinnlichkeit. Auch Beethoven war dieser beiden Helfer teilhaftig, doch seinem Pathos fehlte Wagners blühende Kantilene, seiner Sinnlichkeit Wagners Schwelgerei. Der Symphoniker bedurfte eben ihrer nur soweit, als es der Charakter seiner Musik, die aus sich begriffen werden soll, zuläßt. Sind bei Wagner diese beiden Phänomene bis ins subtilste differenziert und mit allen Mitteln der Chromatik, Harmonik und Polyphonie zu früher ungeahnten Wirkungen gesteigert, so durfte der Symphoniker sich ihrer nur insoweit bedienen, als formale und tonale Grenzen nicht überschritten wurden. Die absolute Musik verlangt Zentralisierung der Gedanken, sie fordert Einkreisungen, die der Dramatiker als lästige Fesseln abschüttelt; denn sein Gebäude ist viel verzweigter und gewährt eine Expansion, an der ihn ganz andere Bedenken hindern, als die Form, die dem Symphoniker den Weg vorschreibt. Wieviel muß der absolute Musiker unausgesprochen lassen im Vergleich zum Musikdramatiker, zumal einem Wagner, der als Zertrümmerer der alten Opernform sich an Hand seines Leitmotivsystems zu dem Prinzip der unendlichen Melodie aufzuschwingen vermochte.

Ganz fassen kann man die Eigenart Wagners aber erst, wenn man seine Stellung zur Romantik in Betracht zieht. Wagner ist nicht nur die Erfüllung des von allen Romantikern immer wieder auf andere Weise Erstrebten, er ist nicht nur das geniale Bindeglied zwischen Schiller und Beethoven, er wurzelt

als echtes Kind seiner Zeit selbst völlig in der Romantik, die in ihm ihre prächtigste Blüte getrieben hat. Gleich den Romantikern verabscheut Wagner die wirkliche Welt, die ihm kalt und gefühllos gegenübersteht, und flieht in eine erträumte Phantasiewelt der Vergangenheit mit ihren Märchen und Mythen. Die Freude an Kontrasten sowohl in der Gegenüberstellung von Personen (Tannhäuser — Wolfram) wie in der Musik (Hochzeitsmusik aus dem Schloß — das geächtete Paar Ortrud und Telramund im Lohengrin II. Akt), die große Liebe zur Natur und ihren elementaren Gewalten (Meersturm, Gewitter, Regenbogen, Waldesfrieden, Vogelstimmen, Blumenaue), die Verwendung von Tieren (Schwan, Riesenwurm, Grane, Fafner, Taube) sind alles echte Motive und Requisiten der Romantik. Die Belehrung, die Hans Sachs in den Meistersingern dem Junker Walter über das dichterische Schaffen erteilt:

> „Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk,
> daß er sein Träumen deut' und merk',
> Glaubt' mir, des Menschen wahrster Wahn
> wird ihm im Traume aufgetan:
> all' Dichtkunst und Poeterei
> ist nichts als Wahrtraum-Deuterei".

zeigt den Dichter Wagner ganz in romantischem Geleis und offenbart uns doch gleichzeitig einen merklichen Unterschied zwischen seinem Schaffen und dem der anderen Romantiker. Während diese sich beim „Träumen" genügen lassen (Novalis faßt einmal das Geheimnis seiner Dichterei mit dem Satz: „Der Traum wird Welt, die Welt wird Traum"), strebt Wagner weiter: er will nicht nur die Traumbilder gestalten, er muß sie auch zu wirklichem Leben erwecken: „deuten". Er gewinnt aus der alten Überlieferung den rein menschlichen Kern. Hier hat Wagner nur einen Vorläufer in dem Genie der Romantik: in Heinrich von Kleist. Wagners Dichtungsart ist unzweifelhaft mit der Kleists verwandt, und der starke Einfluß, den dieser lang verkannte, ganz Große unter den deutschen Dramatikern auf ihn ausübte, wie sich in vielen kleinen Einzelzügen leicht nachweisen läßt (Wagner war übrigens ein glühender Verehrer Kleists), wird noch viel zu wenig beachtet.

Wie ein roter Faden zieht sich durch Wagners Werke das gleichfalls der Romantik entsprossene Erlösungsthema. Es umspannt die beiden Wagnerschen Hauptprobleme Liebe und Tod. Diese sind aber nicht rein als Naturtrieb gestaltet, es haftet ihnen etwas Unnatürliches, Gekünsteltes, wenn man will, Krankhaftes an. Schon Nietzsche hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß die Wagnerschen Helden keine Kinder bekommen, daß ihr Triebleben verkrüppelt ist. Die Liebe ist bei ihnen eben nicht das die Lebenden einende Band, das Streben nach irdischer Vereinigung, sondern, indem sie dabei auf weltliche Freuden verzichtet, das Mittel der Erlösung. Wagners Helden-

gestalten — er hat nie einen Helden, sondern stets ein Paar, eine Einheit zweier innerlich verwachsener Menschen — erlösen, indem sie sich der Sinnlichkeit enthalten, durch „reine Liebe". Wo andererseits Sinnlichkeit hervortritt, da ist es keine gesunde Sinnlichkeit, sondern Brunst, schwüler Rausch (Tannhäuser — Venus, Kundry), die nur durch keusche Jungfräulichkeit und entsagende Reinheit erlöst werden kann (Elisabeth, Parsifal), oder Unnatur (Klingsor). Dadurch gewinnt natürlich auch der Begriff „Tod" eine ganz neue Bedeutung. Er wird nicht Abschluß, sondern Kulminationspunkt eines Wagnerschen Dramas. Durch ihn wird erst die Vereinigung der beiden Helden ermöglicht und verwirklicht. Daß sie getrennt sterben, erhöht die tiefe Tragik ihres Loses. Wenn der Dichter das letzte Wort gesprochen, dann sagt uns der Musiker das eben mit Worten Unaussprechliche. Er lüftet den Schleier von dem ewigen Mysterium des Todes, der dadurch zur Vollendung, Erlösung und Verklärung wird. Wagner hat die Schrecken des Todes überwunden, indem er ihn nicht als das gefürchtete, zerstörende Ende, sondern als die ersehnte, beglückende Erlösung besungen, indem er, wie Schopenhauer es nennt, die „positive Seite des Todes" gestaltet hat.

Werfen wir noch schließlich einen Blick auf das von Wagner gelehrte und geschaffene Gesamtkunstwerk, so müssen wir erkennen, daß sowohl der Plan des Ganzen, wie die Einzelheiten der Ausführung nicht Wagners Eigentum, von ihm nicht neu erfunden sind. Alles war, mehr oder weniger entwickelt, bereits längst vor ihm vorhanden. Das unerhört Neue und Gewaltige besteht aber darin, daß Wagner all die heterogenen Elemente mit Meisterhand zusammengefaßt, durch Konsequenz zum Stilprinzip erhoben und zu einer überwältigenden stilvollen Einheit gezwungen hat. Wagner steht damit nicht wie einst die griechische Tragödie an der Wiege einer neuen Kultur, sondern er bedeutet das aus einer langen Entwicklungsreihe durch das allgewaltige Einzelgenie gewonnene Resultat, den weithin strahlenden Höhepunkt, den alle anderen weit überragenden Gipfel einer vielzackigen Gebirgskette.

Nur eine Natur wie die Wagners konnte die gegen ein in seiner Totalität durchaus revolutionär wirkendes Werk sich auftürmenden Hindernisse überwinden. Sein ganzes Leben war ein furchtbarer, aufreibender Kampf. Wie dieser aber, als Erzeuger alles wahrhaft Außergewöhnlichen, die Kräfte des Künstlers gestählt, angefacht, ins Unermessene gesteigert hat, so hat er auch dem Menschen sein Siegel aufgedrückt, seine Charakteranlagen in ihrer Entwicklung gelenkt. Das Geheimnis seines Erfolgs war seine beispiellose Energie, die enorme Zähigkeit, mit der er sein Ziel gegen den Widerstand einer Welt verfolgte. Wo Tausende erschöpft das Ringen aufgegeben hätten, da warf sich Wagner immer wieder aufs neue in die Bresche, sich Einlaß zu erzwingen.

Rücksicht kannte er dabei nicht, d u r f t e er nicht kennen, wenn er durchdringen wollte. Für ihn gab es nur Mitstreiter oder Gegner. „Wer mit mir zu tun hat, muß ‚va banque' spielen können und wollen", sagte er einmal selbst sehr zutreffend. Er setzte stets alles auf eine Karte, hatte aber das Glück, daß ihm jedesmal im kritischen Augenblick jemand hilfreich unter die Arme griff, daß ihm sein Fanatismus immer neue Helfer eroberte. Weltfremd und unpraktisch im Streit mit den Bedürfnissen des täglichen Lebens, war er an Weitsichtigkeit und organisatorischem Vermögen in großzügigen Dingen geradezu ein Genie. Als Herrschernatur durch und durch stand er eben auf dem Standpunkt, daß die Welt die Verpflichtung habe, für seinen Lebensunterhalt aufzukommen. „Zum Geldverdienen bin ich nicht in der Welt, sondern zum Schaffen." Äußerlich klein, schmächtig, gelenkig, übersprudelnd an Geist und Witz, vorbildlich als Sänger und Schauspieler, faszinierend im Improvisatorischen, in elementaren Freudeausbrüchen ein verblüffend geschickter Gelegenheitsakrobat; daneben launisch, düster, grausam abweisend, beleidigend grob — ein schwer zu behandelnder Mann. Auf allen Tasten seines Wesens Fortissimo spielend, übersprang er oft die Grenze, schuf sich Feinde, wo er nicht wollte, und bereute bitter, wenn er verletzt hatte. Bei aller äußeren Härte und Schärfe, die der Lebenskampf gebildet, war er doch im Grunde eine weiche Natur. „Mit Recht wird mir eine zu w e i b l i c h e innere Beweglichkeit vorgeworfen." Am schönsten und offenkundigsten offenbart sich diese in seiner rührenden Tierliebe. Wird man gewahr, daß der Mensch Wagner als Ganzes genommen keine so bezaubernde Anziehung ausübt, wie z. B. die leuchtende Erscheinung Franz Liszts, der in seiner selbstlosen Hingabe für andere sich selbst vergaß, so muß man bedenken, daß er der Welt gegenüber als rücksichtsloser Kämpfer aufgetreten ist, daß er von dieser, wie jeder kühne Neuerer, nur Hohn und Spott geerntet hat, und daß er, da er wieder und wieder nur tauben Ohren predigte, verbittert und dadurch ungerecht werden mußte. Ein Mensch, der aus solchen Kämpfen und Leiden schließlich siegreich hervorgeht und die Welt mit Schätzen beschenkt, wie Wagner es getan, hat ein Anrecht darauf, daß man ihn so nimmt, wie er war und seine Menschlichkeiten ihm nicht zu schwer anrechnet. Kämpfte er zwar immer für sich, so doch nicht für seine Person, sondern für sein künstlerisches Bekenntnis, sein Werk. Und dieses schenkte er der Menschheit, vorzüglich seinem deutschen Vaterland. Ohne den „krassen Egoisten" Wagner, wie man ihn gern vorwurfsvoll nennt, hätten wir kein Bayreuth, und damit nicht die Krone, den kostbarsten Edelstein seines ganzen Schaffens. Zu diesem deutschen Olympia wallfahrtete Freund und Feind aus aller Herren Länder, und das Wagnersche Kunstwerk trug den Ruhm deutscher Kunst in alle Welt.

REGISTER ZU WAGNERS WERKEN

